

А. И. Лагунов

А. А. Фет:  
от «золотого» к «серебряному» веку  
русской поэзии

2009

## СОДЕРЖАНИЕ

### ГЛАВА I

#### ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ А. А. ФЕТА: «СПОР С ВЕКОМ» .....3

Поэтический мир .....17

К проблеме эволюции творчества А. А. Фета .....34

Эстетический идеал Фета .....49

### ГЛАВА II

#### А. А. ФЕТ И ПОЭЗИЯ FIN DE SIECLE .....58

А. А. Фет в лирическом творчестве К. М. Фофанова .....60

Лирика А. А. Фета в поэтической системе Вл. С. Соловьева .....76

А. Фет и поэты «надсоновской школы» .....112

### ГЛАВА III

#### РЕЦЕПЦИЯ ФЕТОВСКОЙ ЛИРИКИ В ПОЭЗИИ «СТАРШИХ» СИМВОЛИСТОВ

.....124

А. Фет и К. Бальмонт .....131

Адаптация фетовской традиции в творчестве молодого В. Я. Брюсова .....166

### ГЛАВА IV

#### А. ФЕТ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ А. БЛОКА .....190

«Путеводная звезда» (А. Фет в поэтическом творчестве раннего А. Блока) .....198

«Созерцание двух бездн» («Фетовское» во втором томе лирики А. Блока) .....227

«Там человек сгорел...» (Отзвуки лирики Фета в поэзии Блока 10-х гг. XX в.) .....240

\*\*\* .....253

#### ПРИМЕЧАНИЯ .....255

## ГЛАВА I ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ А. А. ФЕТА: «СПОР С ВЕКОМ»

В предисловии к последнему полному изданию стихотворений А. А. Фета в 3-х томах известный в те времена критик и поэт Б. В. Никольский сумел заметить то, что начало проясняется уже тогда, но актуализировалось позже. Он написал так: «Фет ... до такой степени поэт будущего, что с полным правом мог бы во главе своих стихотворений поставить знаменитые слова Шопенгауэра: «...через головы современников передаю мой труд грядущим поколениям»<sup>1</sup>.

Действительно, первое, что приходится отметить при самом общем взгляде на путь, пройденный Фетом в русской поэзии, – это его альтернативность по отношению к определяющим тенденциям развития русской поэзии от Пушкина до символистов. Часто – и в литературной критике XIX в., и в литературоведении XX века – эта альтернативность акцентировалась, и тогда Фет становился антиподом не только Некрасова, но и Тютчева (в интерпретации Добролюбова, например). В годы господства радикальной критики (60–70-е гг.) лирика Фета прямо отвергается как антиобщественная, не просто «бесполезная», но явно вредная с точки зрения «демократической тенденции». Никакой другой поэт в XIX веке не подвергался столь массированным атакам со стороны враждебного ему «лагеря». Пародии на его стихи не сходили со страниц «Искры» и «Свистка». Сам Фет несколько позже, когда страсти поостыли, искренне недоумевал, чем же вызвал он столь резкую обструкцию со стороны «прогрессистов»: «Слова ненависти, в течение стольких лет раздававшиеся вокруг наших стихов, и не снятый с них и поныне ostrакизм были бы понятны, если бы среди единогласного тенденциозного хора они, подобно стихам Тютчева и гр. Алексея Толстого, звучали порицанием господствующего направления; но ничего подобного в них не было, и они подвергались гонению, очевидно, только за чистоту своего служения»<sup>2</sup>.

Надо признать, что именно в этом чисто фетовском определении своего творчества как «чистоты служения» единственному божеству, которому он поклонялся всегда самоотверженно и верно, – поэзии, красоте, искусству, и было все дело. Даже наиболее чуткие к поэзии ревностные служители революционно-демократической идеи (Чернышевский, например, или Добролюбов, сам писавший лирические стихи) не принимали поэзию Фета принципиально, как проявление чуждой им идеи автономного искусства, в самом себе содержащего и средства, и цель «служения». Это же относится и к другим властителям дум поколения 60–70-х годов – Писареву, критикам народнической ориентации.

Но и в более благоприятную для Фета эпоху 40–50-х годов, когда чисто эстетические критерии оценки поэтического отнюдь не сбрасывались со счетов, а учитывались (у Белинского – наряду с определяющими критериями «дельности», общественной значимости, у критиков либерально-эстетического направления – Боткина, Дружинина и др. – выходили на первый план), интерпретация фетовской лирики вызывала известные затруднения, ей как бы не находилось места ни среди последователей пушкинской или лермонтовской традиции, ни в движущемся русле современной поэзии. Исключение составили лишь антологические стихи Фета, прочно связываемые с пушкинскими, но при всей их важности для лирики Фета 40–50-х годов не они определяли своеобразие его поэзии.

«Дарование Фета совершенно самобытное, – пишет А. Григорьев в обзоре «Русская изящная литература в 1852 г.», – особенное, до того особенное, что особенность переходит у него в причудливость, подчас в самую странную неясность или в такого рода утонченность, которая кажется изысканностью»<sup>3</sup>. Эта характеристика, как явствует из дальнейших рассуждений Ап. Григорьева, не относится ко «второй стороне» таланта Фета – автора антологических стихотворений и элегий, которые являются образцом «яркости и ясности выражения», «совершенной типичности и ясности чувства». Но есть и «первая» сторона: «Фет, кроме того, поэт

субъективный, поэт одной из самых болезненных сторон сердца современного человека»<sup>4</sup>. Истоки этой «болезненной поэзии», единственным выразителем которой в русской литературе и есть Фет, по мнению Ап. Григорьева, находятся в немецкой поэзии, главным образом в творчестве Гейне. Он ставит и диагноз ее – «болезненный эгоизм», выражающийся в «непомерном развитии субъективности», приводящей к «отсутствию типичности и преобладанию особенности и страстности в выражении»<sup>5</sup>. Фет, по мнению Ап. Григорьева, «развил, собственно, одну ее сторону, сторону неопределенных, недосказанных, случайных чувств», а сама его поэтическая натура сообщает «что-то мягкое самим причудам больного эгоизма»<sup>6</sup>. Конечно, в этих оценках Ап. Григорьева со всей определенностью сказалась его «патриархальность» периода «молодой редакции» «Москвитянина»: отрицание какой бы то ни было противоречивости, «каприза», напряженности и «болезненности» в художественном изображении действительности и человека во имя идеала патриархальной цельности. Он явно призывает Фета к этому идеалу: «...было бы лучше, если б не бросал лирик многого без пояснения, если б везде доводил он причудливые мечты фантазии до их возможной ясности... Хорошо было бы, с другой стороны, если бы самые тонкие душевные впечатления поэт возводил... в объективные представления»<sup>7</sup>. Но для нас в григорьевских оценках важнее всего то, что он, интимный друг студенческой юности Фета, составитель его сборника стихотворений 1850 года, знавший фетовское творчество этого периода «изнутри», очень тонко чувствует неизвестные еще русской поэзией специфические особенности его лиризма: «...никому не удастся подмечать так хорошо зачатки зарождающихся чувств, – тревоги получувств», «быстрые скачки и переходы мысли», вследствие чего, например, «поэта что-то кинуло вдруг, совсем нежданно-негаданно к какой-то звезде», «что так ярко сияет», и сказать ей: Давно не видались мы в небе широком...».

Для восприятия стихотворений Фета, по убеждению Ап. Григорьева, важно понимать «лиризм мотива», тогда не возникает необходимость

с »математической точностью разлагать» их, тогда будет ясно, что «целое явным образом вырвалось из души в ответ на воззвание страстей и блаженств, которым нет названия

И меры нет...»<sup>8</sup>.

«Болезненную» субъективность стихотворений Фета Ап. Григорьев видит в явном нарушении равновесия объективного и субъективного начал в сторону преобладания субъективного элемента в восприятии природы вплоть до «сплошной» субъективации всего внешнего мира. Именно этой цели служит поразившее критика сближение таких далеких понятий, как «душа» и «звезды», земля и небо. В принципе в таком сближении, если понимать его как сравнение или даже метафору, ничего необычного нет. Все дело в самом принципе развертывания лирической темы. «Звезда» и «небо» становятся в стихотворении Фета органической частью жизни «души», элементом не природного или космического, а душевного «пейзажа»:

Младенческой ласки доступен мне лепет,  
 Душа откровенно так с жизнью мирится.  
 Безумного счастья томительный трепет  
 Горячим приливом по сердцу стремится.  
 Скажу той звезде, что так ярко сияет, –  
 Давно не видались мы в мире широком,  
 Но я понимаю, на что намекает  
 Мне с неба она многозначащим оком:  
 Ты смотришь мне в очи. Ты права:  
 мой трепет  
 Приятен, как луч твой, что в воды глядится.  
 Младенческой ласки доступен мне лепет,  
 Душа откровенно так с жизнью мирится<sup>9</sup>.

Все здесь подчинено поэтическому осознанию момента светлой и высокой гармонии души, когда она готова принять в себя и растворить в себе весь внешний мир. Эта атмосфера гармонии и счастья разлита и внутри, и вовне человеческой жизни, она пронизывает все вокруг тонким трепетом и сердца, и звездного луча. Звезда «многозначащим оком» смотрит в «очи» поэта, разделяет с ним это счастье упоения жизнью. В этом диалоге предельно сокращается пространство между «небом», «звездой» и лирическим субъектом стихотворения, звезда как бы «сходит» на землю

и говорит душе лучом, «что в воды глядится»; время концентрируется в мгновение проявления эстетического чувства сопричастности и соответствия.

Ап. Григорьев определяет эти необычные ходы и приемы лирического выражения в стихотворениях Фета как «каприз», «болезненную субъективность». Много позже они начинают осмысливаться как импрессионистические. В этом стихотворении 1847 года, как и во многих других, Фет предвосхищает многие открытия «Романсов без слов» Поля Верлена (1872), как и вообще французского поэтического импрессионизма.

Поэтому нельзя не согласиться с мнением Д. Д. Благого, не аргументированного и носящего как бы предположительный характер относительно хронологии, что «почти с самого начала 40-х годов романтизм Фета... был окрашен чертами, которые значительно позднее получили название «импрессионизма»<sup>10</sup>.

Конечно, далеко не все, а точнее сказать, лишь немногие стихотворения раннего Фета столь естественно перекликаются с позднейшими импрессионистическими «пейзажами души», в большинстве стихотворений этого времени природа является фоном его поэтических чувствований или параллелей к ним, значимых для «жизни души», но не сливающихся с ней. Но и прорывов в область такой субъективации природного мира, когда реальные связи с ним ослабевают, весь он как бы «перетекает» в область чувственного, тонко нюансированного восприятия, и все же, по точному наблюдению Ап. Григорьева, как «целое вырывается из души разом», – таких прорывов в область импрессионистического выражения немало.

Показательно то, что именно Ап. Григорьев, которого Фет называл в мемуарах «пестуном» своей музыки, единственный среди современных поэту критиков сумел тонко уловить и попытался разъяснить в понятиях и терминах своей эпохи все эти «необычности» поэтики уже ранней фетовской лирики и, основываясь на них, подчеркнуть «особенность» ее в современной поэзии. Ясно, что речь идет о возникновении в творчестве

Фета новых свойств лирического выражения природы и души современного человека, основание которому критик находит «в натуре лирика и исторических данных эпохи»<sup>11</sup>.

На широком фоне поэзии пушкинско-лермонтовской эпохи пытается определить отличительные признаки фетовской поэзии А. В. Дружинин в рецензии на сборник его стихотворений 1856 года: «Пушкин, как художник, близкий к гениальности, набрасывает свое создание небольшим числом штрихов неподражаемо верных, а затем оставляет читателя работать своим воображением. Лермонтов вносит свои личные воспоминания, свою собственную поэтическую грусть в строки, о которых мы говорили. Г. Фет, уступая обоим поэтам в ширине кисти, в энергии замысла, восполняет неравенство через группирование и отделку подробностей». «Он весь живет моментом, им схваченным, он как бы отрешается от своей личности и воссоздает поразившую его картину, не выпуская из нее малейшей подробности». Дружинин отмечает также «высокую музыкальность стиха» Фета: «У него есть стихи, бьющие в цель по одной своей музыке»<sup>12</sup>. Самой же яркой чертой поэтической индивидуальности поэта критик считает его умение «ловить неуловимое, давать образ и название тому, что до него было ничем иным, как смутным мимолетным ощущением души человеческой, ощущением без образа и названия»<sup>13</sup>. Верный идеалам пушкинской ясности и конкретности поэтического образа, Дружинин высоко ценит те стихи Фета, где смутное ощущение прояснено, где из «смешения тумана со светом и тьмой» выявляется «образ и название», а не «брезжит посреди тумана и темного хаоса»<sup>14</sup>. Примечательно, что Дружинин, как и Ап. Григорьев, тоже упоминает о «болезненности» фетовского лиризма, но в другом, сугубо эстетическом смысле, не связывая этого явления с темой «больного эгоизма»: «Смело можно сказать, что на русском языке еще не бывало подобного изображения весенней неги, доходящей до болезненности, смутных душевных порывов, не поддающихся даже тени анализа прозаического»<sup>15</sup>. Определив Фета как «угадчика поэзии», «поучителя и объяснителя»



в «области поэтических ощущений души человеческой», критик не находит ему аналогов ни в русской, ни в европейской лирической поэзии. Есть, правда, упоминание об «ухищренном германском элементе» в поэзии Фета, но критик, вероятно, имеет в виду, как и Ап. Григорьев, Гейне, который, как показал Б. Бухштаб<sup>16</sup>, оказал влияние на формирование фетовской поэтической системы, но влияние далеко не определяющее и совсем не в том плане, который нас здесь интересует.

В статье В. П. Боткина, посвященной тому же сборнику 1856 г., актуализируется и развивается та же мысль о Фете как поэте впечатлений: «Он уловляет не пластическую реальность предмета, а идеальное, мелодическое отражение его в нашем чувстве, именно красоту его, то светлое, воздушное отражение, в котором чудным образом сливаются форма, сущность, колорит и аромат его. В лирическом стихотворении, если оно имеет предметом изображения природу, главное заключается не в самой картине природы, а в том поэтическом ощущении, которое пробуждено в нас природою, так что здесь природа является только поводом, средством для выражения поэтического ощущения»<sup>17</sup>. Причем красота, которая таким образом являет себя в стихотворениях Фета, имеет, по Боткину, «неподозреваемый характер», т.е. может быть открыта в любом, самом обыденном предмете или моменте, в котором «большая часть поэтов» ее и не заметят. «Такую наивную внимательность чувства и глаза, – продолжает критик, – найдешь разве только у первобытных поэтов. Он не задумывается над жизнью, а безотчетно радуется ей»<sup>18</sup>. Критик отмечает и слабые, с его точки зрения, особенности поэтического таланта Фета. Главным из них является импровизационность фетовского творчества: «как сказалась, так и вылилась у него пьеса в первую, зародившую ее минуту, – такой и остается она; строгое художественное чувство формы, не допускающее ни одной смутной черты, ни одного неточного слова, ни одного шаткого сравнения, редко посещает его»<sup>19</sup>.

Здесь, как и в статье Дружинина, сказываются четкие критерии поэтического, выработанные в дружеском «ареопаге» «Современника» 50-х годов во главе с Тургеневым, ориентированные, как уже было отмечено, на «пушкинское направление», с его идеалом цельности содержания и точности поэтического выражения. С таких позиций и производилась «чистка» фетовских стихотворений этим «ареопагом» для сборника 1856 года. Подобные упреки в непонятности, нелогичности, затуманенности, неправильности фраз и т.д. сопровождали Фета всю жизнь и были неизменным атрибутом всех статей и работ об его жизни и творчестве вплоть до Вл. Соловьева и символистов.

Но определение Боткиным Фета как «поэта-импровизатора» при всей его неадекватности психологии творчества поэта, да и самим критиком употребленное в явно негативном, порицательном смысле, весьма симптоматично в плане перспективы развития русской лирики – ведь в будущем именно за Бальмонтом, одним из самых «фетовских» в генетическом смысле поэтов серебряного века, будет окончательно закреплено это определение.

Как и Дружинин, Боткин также пытается осмыслить место и значение Фета в русской лирической поэзии на пространстве Пушкин – Лермонтов – современная поэзия: «Мы думаем, – пишет он, – что в русской лирической поэзии имя г. Фета будет занимать значительное место. Правда, что он не проложил новых путей в тех поэтических пространствах, которые раскрыты были нам Пушкиным, Лермонтовым и Тютчевым, но как поэт ощущений и как самобытный, оригинальный талант он дал нам почувствовать в тех знакомых уже нам поэтических пространствах множество превосходных подробностей и частных, остававшихся доселе скрытыми»<sup>20</sup>.

Итак, наиболее чуткие и дальновидные критики 50-х годов, времени, когда особенности поэтического творчества Фета определились достаточно четко, явно затрудняются в том, в чем видели едва ли не основную свою задачу – в определении «значения» и места его лирики на огромном

пространстве русской поэзии первой половины XIX века. Экстраполяция фетовского творчества на уже известные и определившиеся явления – Пушкина, Лермонтова, Гете и Гейне – дает только частичный результат, лишь в отдельных, как правило, побочных сторонах лирического метода Фета находятся сравнимые с этими явлениями соответствия. Наиболее определенно это констатирует Ап. Григорьев: «...Соприкасаясь всему и ни с чем не роднясь глубоко, без определенной тенденции, кроме тенденции художника, это дарование стоит как-то уединенно, как-то отдельно в нашей литературе»<sup>21</sup>.

Вместе с тем в статьях Ап. Григорьева, Дружинина, Боткина отчетливо просматривается, как на это уже указывалось, стремление приблизить лирику Фета к пушкинскому канону точности и определенности поэтического слова, к «типичности», «объективности» лирического выражения внешнего и внутреннего мира. У Ап. Григорьева это было связано с исповедуемыми им в начале 50-х годов идеалами патриархальной цельности и гармонии, у Дружинина и Боткина – с их борьбой за «пушкинское» направление против тенденциозной поэзии. В статьях это стремление выражалось в форме пожеланий и советов молодому поэту, на практике же это вылилось в идею издания нового сборника стихотворений Фета, осуществленного в 1856 году группой «Современника» во главе с И. С. Тургеневым, но в отсутствии автора, который в это время находился на военной службе. Редактирование этого сборника, долженствующего включить в себя все лучшее, созданное Фетом почти за два десятилетия активной творческой деятельности, осуществлялось достаточно радикально и шло по пути сближения с пушкинской традицией. Б. Я. Бухштаб, В. В. Кожинов, Л. М. Лотман, другие исследователи, основательно изучившие этот вопрос, сходятся в том, что процесс «очищения» сочинений поэта оказался тесно связанным с переосмыслением, переоценкой его творчества»<sup>22</sup>. Как видим, и здесь ощущается желание повернуть творчество поэта в более привычные рамки эстетики и поэтики «школы гармонической точности». Приоритеты остаются

теми же: одобряются антологические стихотворения, баллады, элегии, пейзажные картины и медитативные стихи, но встречает сопротивление и подвергается редактуре то, что составляет оригинальную сущность фетовского лиризма: его «мелодии», «пейзаж души» – все то, в чем усматривается нарушение логики художественного образа, неясность мысли, недосказанность или смутность лирического выражения чувства. Считаясь с авторитетом людей, понимающих «в деле поэзии», Фет, как правило, соглашался с присылаемыми Тургеневым правками, но внутренне, видимо, не всегда принимал их, о чем свидетельствует одно из писем его Дружинину этого периода: «При всем уважении к чутью и вкусу Вашему, Тургенева и Анненкова, не могу не оставаться самим собой и не стану против своего убеждения выбрасывать то, что считаю красотами»<sup>23</sup>. А значительно позже, в мемуарах, написанных незадолго до смерти, он так оценил издание 1856 года: «...Издание из-под редакции Тургенева вышло настолько же очищенным, насколько и изувеченным»<sup>24</sup>. Тем не менее следует отметить, что в последующих прижизненных изданиях Фет не делал никаких попыток возвращения к первоначальным вариантам отредактированных современниковским «ареопагом» стихотворений, что может свидетельствовать только об одном: конкретность и определенность поэтического образа, ясность мысли и пластическая законченность поэтической картины также были органичны для лирической системы Фета, но не являлись для него главными и определяющими, находились не на главном, но важном для него направлении поэтических поисков и новаторских достижений. Поэтому так значительна для него пушкинская традиция, а авторитет самого Пушкина в деле поэзии высок и непререкаем. Но, пользуясь выражением Некрасова, Фет все-таки «господин» в своей, «доступной ему области», а не в пушкинской, «более обширной и многосторонней»<sup>25</sup>.

Если мы попытаемся выделить из поэтической системы Фета, какой она определилась в 40–50-е годы, те элементы, которым современные ему

критики затруднились найти хотя бы приблизительные аналоги в поэзии первой половины века, то мы как раз получим те эстетические и поэтические особенности лирики Фета, которые оказались очень важными и значимыми для поэтов иной эпохи, русских символистов, особенно на начальных стадиях становления этого течения.

Прежде всего это, конечно же, отсутствие какой-либо внешней заданности, тенденции, «кроме, – добавляет Ап. Григорьев, – тенденции художника»<sup>26</sup>, что можно понять как принцип самоценности искусства в отражении всех впечатлений бытия, – принцип, который уже на заре зарождения символизма не вызывал сомнений, но, как и у Фета, совсем не означал отрыва поэзии от природы и человека, скорее наоборот – слияние ее стихийной жизни с жизнью человеческой души. Это «слияние» у первых символистов – Брюсова, Бальмонта и др. – часто принимало формы крайнего индивидуалистического произвола, но сам принцип не отменяло.

Всеми упоминаемыми выше критиками поэзия Фета определялась как поэзия впечатлений в том смысле, что картины реального мира в его стихах предстают не в их реальных контурах и свойствах, а такими, какими они запечатлеваются в душе поэта в данный момент и в точном соответствии с настроением и психологическим состоянием в этот миг. «Он весь живет моментом, им схваченным», – замечает Дружинин, но при этом «воссоздает поразившую его картину, не выпуская из нее ни малейшей подробности»<sup>27</sup>. Причем подробности эти не теряют своей реальной сущности, они только «группируются и отделяются» в соответствии с настроением поэта в данный момент. Если к этому добавить еще констатируемое всеми критиками, начиная с Ап. Григорьева, «дарование поэта на передачу неуловимого в жизненной поэзии»<sup>28</sup>, то мы получим несомненные признаки особой поэзии интуитивно-импрессионистического склада, которая явилась столь необходимым звеном в становлении и развитии поэзии русского символизма. Достаточно вспомнить уже первые попытки его самоопределения: «расширение художественной впечатлительности»

(Д. Мережковский, 1892 г.), «желание выразить тонкие, едва уловимые настроения» (Брюсов, 1903 г.) и т.д., а также то, какую роль сыграла эта поэтика «впечатлений», «мига», «неуловимого» в творчестве Бальмонта, Блока, Анненского.

Все писавшие о Фете, начиная с первых рецензентов, неизменно подчеркивали и выделяли как характерную особенность его лирики музыкальность, по-разному ее понимая и интерпретируя. Вернее и тоньше других ранних критиков поэзии Фета сущность музыкального начала его лирики уловил Боткин, который ввел по отношению к нему понятие музыкальной перспективы и тем самым вывел его значение за пределы только словесно-интонационного и синтаксического факторов стиха, придав музыкальности фетовского стиха содержательное начало, чем-то отдаленно напоминающее феномен блоковского «мирового оркестра»: «А потом мотивы г. Фета заключают в себе иногда такие тонкие, такие, можно сказать, эфирные оттенки чувства, что нет возможности уловить их в определенных отчетливых чертах и их только чувствуешь в той внутренней музыкальной перспективе, которую стихотворение оставляет в душе читателя... перспективы, в которую задумчиво и отрадно погружается наше чувство, теряясь во внутренней ее бесконечности»<sup>29</sup>.

Мы еще вернемся к осмыслению этих основополагающих особенностей развивающегося творчества Фета, а сейчас хотелось бы обратить внимание на то, что начали проявляться они в лирике русского поэта, как видим, в 40–50-е годы прошлого века, задолго до того, как о типологически сходных с ними явлениях заговорила французская критика по отношению к поэзии Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо и других предшественников и зачинателей французского декадентства и символизма. Именно этим обстоятельством объясняется то, что столь эстетически чуткие критики, какими были Ап. Григорьев, Дружинин и Боткин, испытывали явные затруднения в интерпретации коренных свойств фетовской поэзии, таких доминантных качеств, проявившихся очень рано, как ее интуитивно-

импрессионистический характер и тяготение к музыкальным формам выразительности. В дальнейшем, как увидим, эти доминанты фетовского творчества будут развиваться, вбирая в себя открытия и тенденции новой литературной эпохи, все более приближаясь к тому, чтобы стать отправной точкой зарождающейся в конце века русской символической поэзии. Представляется, что сам факт бесспорно приоритетного проявления и развития в творчестве русского поэта тенденций, столь чреватых будущими открытиями, не только заслуживает внимания, но и способен несколько скорректировать устоявшееся представление о преимущественно иноязычных источниках поэзии русского символизма, особенно в области эстетической и стилевой. Последнее требует пояснений. Тютчев явился предтечей и «хорегом» для русских символистов не в меньшей степени, чем Фет, но преимущественно не эстетической и стилевой, а философской стороной своего творчества. Как и Фет, он создает свой художественный мир почти всецело в образах природы. Но если для Фета природный мир открыт, непосредственен и способен дать отзвук и ответ любым проявлениям настроения и состояния души, и в этом смысле он для поэта всегда «светлая тайна»<sup>30</sup>, то для Тютчева зримая поверхность природы – только покров, под которым «хаос шевелится»:

И бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами.

Эта двуполярность природных и мировых стихий часто выступает как мучительный и неразрешимый вопрос для души, возбуждает не только и не столько чувство, сколько мысль.

Поэтому для символистов с их обостренным интересом к этой сверхчувственной мысли и не возникал, по-видимому, вопрос о том, как соотносится эта мысль с личностью самого поэта. Сама философская значимость природных и космических образов, весьма устойчивых в лирике Тютчева, легко соотносилась с личностью поэта, мифологизировалась вместе с нею.

Иначе должно было складываться восприятие символистами художественного мира фетовского творчества. Обладая в собственном творчестве повышенным чувством личностной оценки изображаемого, субъективизмом и индивидуализмом лирических переживаний, они, чувствуя резкую индивидуальность художественного мира Фета, не находили в нем столь обобщенного (мифологизированного) ощущения личности самого поэта, тем более что вокруг этой личности – и автобиографической, и поэтической, было создано множество легенд, разлагающих и искажающих ее поэтическое единство.

Характерно, что и Дружинин, и Боткин, говоря о стихотворениях Фета, написанных в 1855 г., уже отмечают эту «внеличностную» сущность его поэзии, противопоставляя ему в этом отношении Пушкина и Лермонтова. Если последние вносят свои личные воспоминания, свою собственную поэтическую грусть в стихи, – пишет Дружинин, – то Фет «как бы отрешается от своей личности»<sup>31</sup>. Боткин связывает «внеличностность» лирики Фета с преобладанием в его стихах «чувственных ощущений», которые носят стихийно-естественный, «наивный» и «первобытный» характер. Именно поэтому «личная, внутренняя жизнь очень мало дает ему поэтических мотивов. От этого на поэзии его не лежит та яркая, характерная печать личности, которая прежде всего привлекает симпатию читателя к лирической поэзии, где выражение личной жизни сосредоточенного в себе сердца составляет всегда преобладающий интерес. Г. Фет есть преимущественно поэт впечатлений природы»<sup>32</sup>.

Личность поэта и его творчество оказываются как бы в удалении друг от друга, в состоянии некоего отчуждения. По логике критиков выходит, что само поэтическое сознание Фета столь природно-естественно, стихийно и первобытно, что может и не предполагать субъекта этого сознания, личность творца. Конечно, речь идет здесь о середине XIX века, и в эстетических представлениях того времени еще не выделился субъект лирической поэзии, «лирическое я», которое полностью отождествляется



с личностью автора. Но и в конце века, когда такого рода отождествление преодолевалось, по отношению к лирике Фета положение усложняло то, что природный и вообще предметный мир его лирики, особенно в «мелодиях», не отличается «плотностью», «вещностью», внутренней организованностью и связанностью в определенные тематические или философские комплексы, как у Тютчева. Он представлял собою скорее атмосферу, разлитую и вовне, и внутри человеческой души, пронизанную тонкими вибрациями, «трепетом» и «дрожью», созвучно отзывающимися и в душе, и в мире. Сам Тютчев в известном посвящении Фету подчеркнул эти отличительные свойства его поэзии («Великой матерью любимый...»).

### *Поэтический мир*

Исходя из сказанного, нам представляется целесообразным, сравнивая лирику Фета с поэтическим творчеством символистов, опираться на такое понятие, как «поэтический мир», хотя оно, как и понятие «лирического героя», отличается крайней неопределенностью в силу того, что многочисленные попытки их прояснения удовлетворительных и общезначимых результатов не дали. Дефиниция «поэтический мир» тем не менее наиболее приемлема из всех возможных для решения задачи нашего исследования еще и потому, что она включает в себя в первую очередь идейно-эмоциональное, эстетическое и стилевое единство фетовской лирики, а именно эти ее стороны и оказались, как отмечалось раньше, в поле особого внимания символистов. Мы будем исходить здесь из такого понимания этой категории: поэтический мир — это художественная концепция реального об'ективного мира, сложившаяся в произведении или в целом творчестве автора, группы авторов (течение, направление, культурная эпоха) как результат отражения и преломления поэтическим сознанием различных его элементов, явлений и социальных культур, духовных отношений в их совокупности и системности, обеспечиваемых единством творческой установки и реализующего его стиля.

Конечно, в нем с очевидной неизбежностью остались неучтенными какие-то немаловажные содержательные и структурные особенности и аспекты этого понятия (например, многозначность семантических значений каждого из элементов поэтического мира и его соотношений, часто приближающаяся к символичности), а некоторые из учтенных, возможно, не столь существенны, чтобы быть определяющими. Естественно, что в пределах поэтического мира любого художника различные предметы и реалии внешнего мира, как и особенности внутренней духовной жизни человека, складываясь в определенный эстетический инвариант действительной жизни, будут давать множество подробностей, частных моментов, вариаций, оценок и т.д., среди которых, по мере создания общей картины, выделяются особо значимые, доминантные для целостной художественной концепции детали, в наибольшей степени определяющие «угол зрения» на общую картину. Вариативными могут быть и средства, и приемы создания этого художественного целого, и освещение их поэтическим сознанием творца. Но при всем этом поэтический мир предстает как целостное единство, в котором любая его часть изоморфна этой целостности.

Несколько упрощая, можно сказать, что отдельное стихотворение лирического поэта может отражать какую-то грань поэтического сознания автора, более целостно представленной в цикле или книге стихов, книга стихов – на более высоком уровне обобщения, но также какие-то грани целостного поэтического сознания, выраженного в его творчестве в целом. Но и отдельное стихотворение, и цикл, и книга как эстетические целостности включают в себя весь мир со всеми связями и отношениями его элементов: это хотя и «сокращенный», но целокупный мир. В творчестве поэта в целом эти «миры», соединяясь друг с другом (гармонично, конфликтно, «контрапунктно» – связи могут быть разными), образуют определенное системное единство художественного сознания и отражаемого им предметного мира, которое мы и называем поэтическим миром. Метод,

стиль, эмоциональный тон, выполняя очень важную конструктивную роль в создании этого индивидуального, неповторимого у каждого большого поэта поэтического мира, без специального анализа «не угадываются», за исключением случаев, когда какая-то их сторона выделена, подчеркнута, доминирует в тексте. В читательском восприятии поэтический мир предстает прежде всего именно как мир, преломленный авторским сознанием, созданный им, каким бы «сокращенным» или частным он не был; контекстные связи, соотношения с личностью и творчеством поэта, эпохой неизбежно расширяют его до границ «большого», целокупного мира, созданного творцом.

В поэтическом мире Фета, каким он предстает в его лирике 40–50-х годов, т.е. в первых трех его поэтических сборниках – «Лирический пантеон» (1840 г.), «Стихотворения» (1850 г.) и «Стихотворения» (1856 г.), отчетливо выделяются два основных тематических комплекса, которые условно можно обозначить как «Человек и природа» и «Поэзия и музыка». Они, конечно же, не включают в себя всего, написанного поэтом в эти годы. За пределами их, например, останутся целые циклы «Гаданий», баллад, некоторые антологические стихотворения. Но для представления о доминантных особенностях поэтического мира Фета именно эти два тематических комплекса имеют решающее значение: здесь сконцентрированы все его основные поэтические темы (природа, любовь, творчество), здесь с наибольшей полнотой и выразительностью предстают конструктивные составляющие его поэтического мира: метод, стиль, эмоциональный тон и т.д.; здесь, наконец, наиболее впечатляюще выражены важнейшие стороны его эстетики и мироотношения. Все это не отменяет, естественно, того факта, что и баллада, и «Гадания» – тоже поэтический мир автора, но, как уже было отмечено, в процессе анализа поэтический мир любого поэта всегда «неполный», хотя всегда устремлен к максимальной полноте.

Главное в тематической связке Фета «человек-природа» то, что он находит поразительно достоверные сочетания психологической жизни

человека с конкретным, диалектически подвижным изображением природной жизни. Постоянное соотнесение душевного и природного начал в лирике Фета основательно изучено в известных работах Б. М. Эйхенбаума, П. П. Громова, Б. М. Бухштаба, других исследователей. В них выявлено структурное своеобразие этих «душевных» и «природных» рядов, их содержательное начало и философское наполнение. Бесспорны выводы Н. Н. Скатова о «новой природности» стихов Фета, обусловленных новыми, в том числе и нравственными, задачами человека середины XIX века: в них «очеловеченность природы встречается... с природностью человека», т.е. эти природно-психологические композиции заключали в себе не ощущаемые ранее новые нравственно-эстетические ценности природной и человеческой жизни. Именно в стихотворениях такого рода современные Фету критики видели «музыкально-неуловимое» начало, «тревогу полочувств», в них они ощущали не поддающиеся логическому выражению новые лирические веяния, затрудняясь соотнести их с устоявшимися поэтическими традициями.

Но наряду с ними в творчестве Фета 40–50-х годов немалое место занимали стихотворения, которые прочно связывались с пушкинско-лермонтовской традицией пейзажной лирики – это стихотворения, объединенные в сборниках 1850-го и 1856-го годов в условные «зимние», «летние», «осенние» циклы, в которых нет прямого соотнесения «душевного» и «природного» рядов, в них превалируют «описательные» пейзажные картины.

Но эти пейзажи, воспринятые в контексте, способны, как оказывается, создавать целостную поэтическую концептуальность бытия. Рассмотрим с этой точки зрения зимние пейзажи Фета, объединенные в цикл «Снега». Открывает этот цикл стихотворение, являющееся само по себе одним из самых «концептуальных» у Фета:

Я русский, я люблю молчанье дали мразной,  
Под пологом снегов как смерть однообразной,  
Леса под шапками иль в инее седом,  
Да речку звонкую под темно-синим льдом.  
Как любят находить задумчивые взоры

Завейные рвы, навейные горы,  
 Былины сонные – иль средь нагих полей,  
 Где холм причудливый, как некий мавзолей,  
 Изваян полночью, – круженье вихрей дальних  
 И блеск торжественный при звуках погребальных [691].

Зимний пейзаж сам по себе близок душе русского человека – «сын севера», он вместе с тем и наиболее глубокое обнажение души русской природы, которая в это время года пребывает как бы за гранью жизни, в »потустороннем» покое. Само царство зимы традиционно изображалось в русской поэзии как некое волшебство.

У Вяземского:

Волшебницей зимой весь мир преобразован...

У Пушкина:

...и вот сама  
 идет волшебница зима.  
 У Тютчева:  
 Чародейкою зимою  
 Околдован, лес стоит.

Но у Вяземского и особенно у Пушкина «спящей», «очарованной» зимней природе всегда противостоит активность лирического героя, как и героини, наслаждение зимним пейзажем или воля к преодолению холода и метели. В зимних пейзажах Фета нет этого бодрого противостояния зимнему ненастью, в них просвечивается сложное субъективное чувство современного человека, рожденное под непосредственным впечатлением данных пейзажных картин. Его мы без труда обнаруживаем в процитированном выше стихотворении: духовное одиночество человека, затерянного в этом бескрайнем и безмолвном просторе, полностью соответствует мертвенной сущности этой «дали мразной». Каждая деталь этой величественной и мрачной картины – завейные снегом рвы, изваянный из снега мавзолей, мертвая былинка среди нагих полей, круженье вихрей, в которых слышатся «звуки погребальные», «задумчивые взоры» – несет в себе безотрадную грусть, навеивает мысли о смерти, вызванные очарованием этой бесконечной и безжизненной снежной равнины.

Но тем не менее в пределах этого десятистрочного стихотворения дважды говорится о любви к этой грустной и безотрадной природе, она бесконечно дорога поэту. В этом суровом и холодном мире он – дома, он слит с ним и порожден им. Это снежное пространство – его пространство, он окружен им, именно поэтому он «отмечает динамические изменения мертвой зимней природы... они происходят на хорошо известной ему в мельчайших подробностях местности»<sup>33</sup>. Его задумчивые взоры «любят находить» заваянные снегом рвы потому, что он знает, где именно они были до метельной ночи, он замечает «изваянный полночью» холм-мавзолей там, где вчера были нагие поля, – все, вплоть до «былинок сонных», ему здесь ведомо и дорого, это и есть его Родина, образ который равен ее природе.

В статье, посвященной этому первому «поэтическому манифесту» Фета В. А. Кошелев вполне обоснованно считает, что он становится своеобразной аллюзией к лермонтовскому манифесту – стихотворению «Родина».

Это действительно так, если учесть, что смысловой центр фетовского стихотворения, как и у Лермонтова, приходится на первый стих, где выделяется логически ударная фраза – «Я русский, я люблю...». Для Фета это, как известно, не только утверждение любви к родине, России, за ним – самая мучительная для поэта драма всей его жизни, мучительное переживание которой, как и все другие «житейские скорби», он старался вынести за скобки своей поэзии. Это единственное стихотворение. В котором трагический биографический подтекст не только упомянут, но и акцентирован.

Замечательно точен и вывод статьи В.А. Кошелева – о том, что в своем единстве природные детали фетовского стихотворения «конструируют мифологию не просто странной и иррациональной любви русского человека к зиме и снегам, – ту любовь, которая, собственно, и доказывает его «русскость»<sup>34</sup>.

Эта «мифология» естественно продуцирует то «посмертное» состояние зимней природы «под пологом снегов как смерть однообразной», которое так

проникновенно и многосторонне запечатлено в русской поэзии. «В любви к зиме, – пишет М. Н. Эпштейн, – проявляется особый склад национального характера: мечтательность, задумчивость, отрешенность, как бы пребывание за гранью становящейся природы, в ее вечном, «потустороннем покое»<sup>35</sup>.

Этим объясняется и дисгармоничный, трагедийный модус образных деталей и картин природы русского севера в фетовском стихотворении, в том числе и его заключительной строки: «И блеск торжественный при звуках погребальных».

Творческие процессы создания лирических стихотворений, особенно первоначальные импульсы, способствующие возникновению замысла будущего произведения, как правило, скрыты от читателя, он не знает, по какому образному выражению А. Ахматовой, из какого «сора» растут стихи.

Вполне возможно, что в творческом сознании молодого Фета в момент создания стихотворения «Я русский, я люблю...» ожило детское впечатление о «процессии с телом государя Александра I», которую он наблюдал в Мценске зимой 1825–1826 гг., о чем пишет В. А. Кошелев. Но вовсе не одним только «торжеством погребения» мотивируется «русскость» автора, а всем целостно-концептуальным восприятием иприятием русской зимы, глубиной ее лирического переживания, в котором слиты воедино мотивы любви и смерти, радости и печали. Он не пленник этой ледяной пустыни, он порожден ею, она его жизненная и нравственная опора.

У Лермонтова природный образ России дан в предельной обобщенности, как бы запечатленный с огромной высоты:

Ее лесов безбрежных колыханье,  
Разливы рек ее, подобные морям..., –

или, переходя в конкретные детали пейзажа, с точки зрения наблюдателя, находящегося за пределами интересующих его картин и сцен.

У Фета иная точка наблюдения – он «соглядатай» природы, он всегда или внутри наблюдаемого пространства, или в непосредственной близости

к нему. Часто такой точкой является окно дома; и сам дом является частью ландшафта:

Но утро севера – сонливое, скупое –  
Лениво смотрится в окно волоковое;  
В печи трещит огонь – и серый дым ковром  
Тихонько стелется над кровлею с коньком [155].

В поле зрения наблюдателя – и дорога, на которой копается петух, и «дедушка бородатый», крестящийся на пороге, и «хлопья белые», покрывающие его и все вокруг. Что это не мимолетный взгляд, а всматривание, сопровождаемое не только ощущением незатейливых, но близких сердцу картин и сцен деревенского утра, но и размышлением над ними, свидетельствует длительность во времени: «и полдень настает». Весь этот мир вокруг поэта – не раздробленные детали, а именно целостный мир во времени и пространстве, как и чувства, им вызванные – не «получувства», и размышление над этим миром, угадываемое в подтексте, не предполагает в поэте «нормального человека, лишенного ума, отключившего ум»<sup>36</sup>.

Он любит этот мир во всех его проявлениях – и в природных – само это скупое на свет, а потому медлительное, скучное и сонливое утро русского севера, как и неременная примета зимнего деревенского быта – дым из трубы над крышей «с коньком», и в обычных картинах утреннего пробуждения деревни, и промчавшуюся по дороге тройку как наиболее динамичное и символичное проявление живой жизни:

Но, Боже, как люблю я,  
Как тройкою ямщик кибитку удалую  
Промчит – и скроется... И долго, мнится мне,  
Звук колокольчика трепещет в тишине [155].

Любовью овевана и «печальная береза», увиденная из окна:  
Люблю игру денницы  
Я замечать на ней [156],

и сама русская деревня с устоявшимся неторопливым бытом ее скромных обитателей – их вечерние «посиделки» с неременным вязанием, чаем из «не раз долитого самовара», кошкой на полу. На протяжении одного этого



стихотворения «Деревня» трижды в начале первых трех строф появляется слово «люблю», оно организует и последующие строфы, являясь сквозным лейтмотивом стихотворения. Одна из миниатюр цикла прямо начинается словами:

Чудная картина,  
Как ты мне родна... [157].

Здесь тоже возникает образ промчавшейся тройки, подчеркивая неизменность «своего» пространства, «своего» времени, «своего» мира:

И саней далеких  
Одинокий бег [278, 157].

Так возникает совершенно определенная концепция бытия, созданная преимущественно пейзажными картинками, но такими, которые не только наделены своей естественной, природной жизнью, не только прочувствованы поэтом, но и «населены», одухотворены человеческой жизнью и человеческой деятельностью. Концептуальность этих картин в том, что они образуют целостный мир природно-человеческого бытия с его пространственно-временными границами, с его иерархией естественных и духовных ценностей, включающих в себя и идеалы красоты и гармонии природной и человеческой жизни, и особенности национального духа, отраженного в восприятии природы и предметах быта, и некоторые детали социального уклада русской деревни. Но безусловно высшей духовной ценностью, без которой вряд ли было бы достаточно оснований говорить о концептуальности этого почти насквозь пейзажного цикла, является явственно просвечивающее сквозь все стихотворения чувство кровного родства поэта с этим неласковым и суровым зимним краем, с этими печальными березами и деревнями, с этими сугробами и метелями. Так возникает образ России, родины, которую он любит и в которой находит нравственную опору в трагических поворотах судьбы, которая не дает ему затеряться в ее заснеженных просторах. На то, что такой вывод не является преувеличенным, кроме уже сказанного в его обоснование, указывают и другие важные детали. Во-первых, прямая декларация «Я русский,

я люблю...» в устах Фета многого стоит. Недаром это единственное такого рода признание во всем корпусе его лирики, и, видимо, из-за этого (из-за несвойственной для его поэтической манеры декларативности) была снята по совету Тургенева в издании 1856 года. Во-вторых, продолжив соотнесение стихотворений Фета 1842 года, в частности «Вот утро севера – сонливое, скупое», «Печальная береза», «Деревня» и др., с лермонтовской «Родиной», вспомним, что и «Чета белеющих берез», и «Огни дрожащих деревень» в этом стихотворении представляли как воплощение России.

Можно назвать еще одно стихотворение Фета этого периода, которое, если и не ориентировано на лермонтовское стихотворение, то вполне сопоставимо с ним – «Тебе в молчании я простираю руку...»:

Как в дни безумные, как в пламенные годы  
Мне жизни мировой святыня дорога;  
Люблю безмолвие полуночной природы,  
Люблю ее лесов лепечущие своды,  
Люблю ее степей алмазные снега... [86].

Оно напоминает «Родину» Лермонтова не только своей программностью, но и ритмико-синтаксическим строем, анафорическим акцентированием своей любви к отобраным и выделенным деталям пейзажного «портрета» России. Правда, у Фета в этом стихотворении иная психологическая мотивация лирического сюжета: женская любовь способна возродить в душе самые высокие и святыне чувства, прямого обращения к «отчизне», как у Лермонтова, нет, и речь как будто идет о «поэзии мировой». Но конкретизация, отбор ценностей, характеризующих объект, не оставляют сомнений в том, что и в этом случае имеется ввиду Россия, «жизни мировой святыня» – ее метафора, подчеркивающая любимую мысль Фета о «стихийных», «роевых» основах всякой жизни вообще. Как и у Лермонтова (в первой части стихотворения), акцентированные детали российской природы предельно обобщены: «безмолвие полуночной природы», «ее лесов лепечущие своды», «ее степей алмазные снега». Одна из них почти дословно воспроизводит лермонтовскую строку: «Ее лесов безбрежных колыханье», но с типично фетовским «лепетом» вместо «колыханья» и «сводами»,

ограничившими лермонтовскую безбрежность. Фетовское природное (не космическое) пространство даже в предельных обобщениях не простирается дальше линии горизонта. Даже в стихотворении, казалось бы, определенно озаглавленном «Даль» (впоследствии название снято) – «Облаком волнистым...».

Поэтический мир «снежного цикла» Фета включает в себе, как мы видели, разнообразное и сложное содержание, в котором в качестве доминантной выделяется попытка создания пейзажно-психологического образа или «портрета» родины поэта. Вообще же проблема «русскости» здесь многоаспектна, она станет еще более широкой, если учесть, что одновременно с циклом «Снега» создавались и стихотворения «Гаданий», и баллады с их очень явственной фольклорной основой.

Но нам важно подчеркнуть здесь, что значимость зимних мотивов и пейзажей заключается в этом фетовском цикле не только в разнообразии их эмоциональной и психологической окраски, но и в том, что они оказались способными выразить достаточно целостно поэтическую концепцию жизненного мироотношения поэта, вплоть до ощущаемых в подтексте биографических реалий.

Это открытие Фетом новых возможностей осуществления концептуальных связей природного и человеческого миров, способности психологизированных пейзажных картин, развернутых в контексте цикла стихов, не только отражать отдельные состояния, но и их идейно-художественную совокупность и целостность имело огромное значение для многих поэтов русского символизма.

Самым ярким примером, если иметь в виду зимние мотивы, является «Снежная маска» А. Блока. Надо только учесть, что за прошедшие полвека качественно изменился сам характер национальной самобытности зимних мотивов в русской поэзии. Если у Фета зимний пейзаж соответственно и созвучно выражал состояние и настроение лирического субъекта, а сама зимняя природа, уподобляясь человеку и человеческому укладу жизни, жила

как бы в полном согласии с ним, то в начале XX века явно преобладает метельная, ночная, выюжно-мятежная сторона зимы. От Фета к Блоку все настойчивее заявляет о себе непокой, стихийность, тревожное ожидание катаклизмов, причем эти эсхатологические переживания порождают господство и буйство стихий в блоковском цикле. Но важен сам принцип: образы природы и природной жизни выступают как важнейшее, а в «Снежной маске» едва ли не единственное средство формирования и выражения поэтически-концептуального отношения поэта к миру действительной жизни, и природа откликается на эту потребность человека осмыслить в образах ее стихий эти жизненные бури и бездны. «В творчестве Блока, – пишет современный исследователь, – с наибольшей в русской поэзии силой воплотился метельный, вихревой образ родины – отзыв самой природы на бури трех революций, «ночная распутица» истории, уводящая душу поэта, по собственному его признанию, «в метель, во мрак и пустоту»<sup>37</sup>.

Можно указать на лирический цикл Ф. Сологуба «Гимны Родине» (1903 г.), в стихотворениях которого, как и в «Снегах» Фета, мрачность, скудость, пустота родного пространства вызывает не только грусть, но и высокое лирическое одушевление глубинной связью, родством с ним:

Твои суровые просторы  
 Томят тоскующие взоры  
 И души, полные тоской.  
 Но и в отчаянье есть сладость.  
 Тебе, отчизна, стон и радость,  
 И безнадежность, и покой.

Совсем иначе и ориентируясь на иные традиции лирической поэзии XIX века создает свою книгу стихов «Пепел» Андрей Белый. Но вот что пишет он впоследствии к берлинскому изданию стихов «Пепла»: «Собственно говоря, все стихотворения «Пепла» периода 1904–1908 годов – одна поэма, гласящая о глухих, непробудных пространствах Земли Русской»<sup>38</sup>.

Поезд плачется. Дали родные.  
 Телеграфная тянется сеть –

Там – в пространства твои ледяные  
С буреломом осенним гудеть.

А в другой книге, «Урна», в стихотворении, посвященном М. А. Волошину и носящем название «Зима», ощущается иное, более личностное и лирическое, восприятие зимнего пейзажа, и этим напоминающее фетовскую образно-поэтическую концепцию русской зимы:

Снега синей, снега туманней.  
Вновь освеженно дышим мы.  
Люблю деревню, вечер ранний  
И грусть серебряной зимы.  
.....  
Навеяв синий, синий иней  
В стеклянный ток остывших вод,  
На снежной, бархатной пустыне  
Воздушный водит хоровод.

Стихи нового века вобрали в себя новые детали российского пейзажа, в них выражено поэтическое сознание человека другой эпохи, но сам принцип, который условно можно определить как концептуальную пейзажность и который по-новому в русской лирической поэзии был разработан Фетом, этот принцип в самой сущностной своей основе был новой поэзией воспринят.

Второй из выделенных нами главнейших тематических комплексов лирики Фета – «Поэзия и музыка» – предстает так же, как и первый, в теснейшей взаимосвязи и равновеликом значении обеих составляющих его понятий. Эта связь и взаимообусловленность столь значительны, что лишь небольшой натяжкой будет и такое их обозначение: «Поэзия как музыка» и «Музыка как поэзия». Сам поэт позже говорил о необходимости для создания лирического стихотворения «соответственного музыкального настроения»: «Нет музыкального настроения – нет художественного произведения. Эпическое пою... исполнено глубокого значения. Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться и обычное человеческое слово коснеет, оно невольно прибегает к языку богов и поет. В подобном случае не только сам акт пения, но и самый

строй его рифм не зависит от произвола художника, а является в силу необходимости»<sup>39</sup>.

Есть основание согласиться с предположением автора специальной статьи о музыкальном воплощении поэтических образов Фета в том, что «Фет относится к типу художников, воспринимающих «эвристическую модель» будущего произведения (термин М.Арановского) как некое нерасчлененное звукословесное целое»<sup>40</sup>.

Но в приведенных высказываниях – и Фета, и его исследователя – речь все же идет о процессе творчества, о воплощении темы. Если же говорить о самой теме творчества в лирике Фета 40–50-х годов, то она предстает по крайней мере в трех аспектах. Первый, в стихах этого периода только намеченный, но который получит развитие в дальнейшем, особенно в 80-е годы, манифестирует данный только художнику дар к уловлению прекрасного в жизни. В стихотворении 1842 года «Скучно мне вечно болтать о том, что высоко, прекрасно...» образ художника, явно ассоциированный с субъектом, включен в три различающихся между собой жизненные сферы – философских разговоров, «высокой, прекрасной» любви и природы. С «педантами» ему «скучно», он бежит от них к любимой, в глазах которой «больше прекрасного, чем в нескольких фолиантах». Но только природа оказывается способной стихийно и безошибочно оттенить уникальность художника и его дара, данного ему ею же:

Только пчела узнает в цветке затаенную сладость,  
Только художник на всем чует прекрасного след [205].

Это подчеркнуто тем, что пчела «узнает» в цветке нектар, а художник «чует» красоту. Природа «очеловечена», а художник наделен стихийной природной силой «чувать» «на всем... прекрасного след».

Но чувство чистой красоты, которое только художник своим «шестым чувством» способен отыскать, «учувать» в этом мире, для него не самоцельно и не самоценно; сродное добру и свету, оно способно и должно служить людям, освещать и просвещать их души и сердца. Это второй аспект темы

творчества: сам поэтический восторг истинного певца призван находить отклик в другом человеке, в людях:

Как первый золотистый луч  
 Меж белых гор и сизых туч  
 Скользит уступами вершин  
 На темя башен и руин,  
 Когда в долинах, полных мглой,  
 Туман недвижим голубой,—  
 Пусть твой восторг во мглу сердец  
 Такой кидает свет, певец! [179].

Это стихотворение 1856 года своей темой и ее поэтическим развитием напоминает пушкинское «Эхо». В нем поэт, как известно, уподобляется природному звуку — эху, откликающемуся на все явления мира. Здесь похожие уподобления поэта — природному свету, солнечному лучу, освещающему мглу долин и сердец. Но, в отличие от пушкинского поэта, фетовскому певцу не нужен ответный отзыв — его восторг, рожденный красотой, самодостаточен, он лишь жаждет осветить им «мглу сердец» у других людей.

С другой стороны, фетовское противопоставление мира гор, вершин и туч, где все полно жизни, света, движения, и «долин», где лишь «туман недвижим голубой», прямо соотносится с устойчивой символикой «верха» и «низа», небесного и земного, тех же гор и долин в поэзии многих русских символистов, начиная с Вл. Соловьева и кончая А. Белым. Так протягиваются нити поэтической преемственности от «золотого» к «серебряному» веку в одном из важнейших вопросов всей русской поэзии — самосознании творчества, о назначении и значении его для человека и мира. В дальнейшем развитии фетовской лирики представление о назначении поэта-певца значительно трансформировалось до почти жреческого культа поэта, близкого к шопенгауэровскому «гению». Но тем живее и непосредственнее предстает эта живая нить, связывающая через творчество Фета пушкинско-лермонтовскую эпоху с эпохой русских символистов, которые начали самоопределение новой поэзии и нового поэта в известной мере с того, чем кончил Фет.

Во второй части цитировавшегося выше стихотворения «Туманное утро», как и во многих других, развивается мысль, которую можно представить как третий и важнейший аспект темы творчества в поэтическом мире Фета. Это – чистота, незапятнанность поэтических помыслов, бережное отношение к красоте как свободному проявлению одухотворенной природы:

И как у розы молодой,  
 Рожденной раннею зарей  
 .....  
 Росинка катится с листа,–  
 Пусть будет песнь твоя чиста [179].

Определение «чистый» – одно из характернейших для Фета, оно может относиться и к самым различным явлениям природы, и к любви, и к мысли, и к звуку, и к слову и т.д. В применении к искусству в этом определении легко ощущается не только эстетический, но и этический смысл, далекий от тривиально понимаемой в середине прошлого века догмы «чистого искусства». Вместе с тем тема искусства и его творца-художника – наиболее идеальная сфера в поэтическом мире Фета, где господствует гармония, подчиняющая своим законам противоречия мира природы и человеческой души. Страдания, слезы, муки неразрывно связаны с радостью, просветленностью, восторгом, и все это соединяется в подвижном, динамическом единстве, из которого иллиминировано все чрезмерное, способное разрушить гармонию целого. При этом не может быть места не только всякого рода мелочным житейским заботам, случайному и преходящему, исключена сама возможность сомнений в неприкосновенно – чистой идеальности искусства:

Где красота, там споры не у места... [350].

Идеальная чистота «песни» впоследствии превратится у Фета в «чистоту» служения искусству и красоте, которая и стала, по его убеждению, единственной причиной гонений на него радикальной критики 60–70-х годов. Но эта же «чистота служения» на новом витке спирали истории русской поэзии вызвала одобрение В. Брюсова, сочувствие А. Блока, была воспринята ими как безусловное свидетельство не только редкой стойкости



сопротивления «господствующим убеждениям», но и несомненной честности его художественного мышления.

Представление о формирующемся в 40–50-е годы поэтическом мире Фета было бы недостаточным, если не упомянуть еще об одной, для его лирики чрезвычайно важной, теме, суть которой сводится к «недостаточности» слова для выражения идеальной, чистой сущности прекрасного в мире человеческих чувств и явлений природы. Свою статью о Фете Ю. Айхенвальд начинает таким парадоксом: «Из стихотворений Фета прежде всего явствует, что он – поэт, отказавшийся от слова»<sup>41</sup>. Это, конечно, преувеличение, бессловесная поэзия невозможна, но, как показал опыт Фета, вполне возможно привлечение дополнительных средств для создания «языка» поэтического искусства. Прежде всего таким дополнительным по отношению к слову «языком» поэзии выступает звук как таковой и особенно музыка, в которой поэт ощущает огромную потенцию расширения словесной семантики и образно-метафорической емкости стиха. Музыка становится темой многих стихотворений («Улыбка томительной скуки...», «Как мошки зарею...», «Нет, не жди ты песни страстной...» и др.), другие навеяны музыкальными произведениями или пением («Романцero», «Шопену», «Романс», «Певнице» и др.).

Но не только в музыке стиха ищет и находит Фет дополнительный «язык» общения между людьми. Это может быть и язык цветов, ароматов, взглядов, взоров. Такая жадная устремленность поэта к расширению выразительных возможностей стиха, по своей интенсивности сравнимая лишь с Бодлером и Верленом, но хронологически их упреждавшая, имела самое прямое воздействие на формирование поэтического стиля и эстетических представлений русских поэтов-символистов, особенно Бальмонта, Брюсова, Блока.

### *К проблеме эволюции творчества А. А. Фета*

Мы не случайно столь подробно остановились на тех особенностях поэтического мира Фета первых двух десятилетий его творчества, которые теми или иными своими гранями соприкасались с будущим самоопределением русской символической поэзии и даже готовили для нее почву. Во-первых, многие исследователи Фета не без оснований видят именно в сборниках 1850-го и 1856-го годов «пик» творческой деятельности Фета, когда была создана наиболее ценная часть его творческого наследия<sup>42</sup>. Во-вторых, мы хотели подчеркнуть приоритет фетовских (и вместе с ним отечественных) традиций по сравнению с французскими (и вообще европейскими) влияниями, роль которых в становлении русского модернистского искусства традиционно завышается. В-третьих, при таком подходе становится очевидной относительность «шопенгауэрианства» самого Фета, ибо в этот период он с его учением не был знаком. А самое главное – это то, о чем выше уже было сказано – становится более ощутительной живая линия преемственной связи, идущей от лирики Жуковского, Пушкина, Лермонтова к русским символистам через лирику Фета.

В этой связи принципиальную важность приобретает вопрос об эволюции творчества Фета. На этот счет высказывались самые различные точки зрения. В последней по времени работе, специально посвященной этой проблеме, все они рассматриваются, и автор приходит к выводу о «стабильности фетовской поэтической системы: между «ранним» и «поздним» Фетом гораздо больше сходства, чем различий»<sup>43</sup>. В принципе с этим можно согласиться, но с одной важной, на наш взгляд, поправкой: существенных различий, что не противоречит единству поэтической системы поэта, но позволяет все же говорить о «раннем» (40–50-е годы) и «позднем» (70–80-е годы) творчестве Фета (в 60-е – начале 70-х годов он относительно мало писал и печатал стихов). Дело в том, что, познакомившись к началу 70-х годов с философией Шопенгауэра, Фет нашел в ней, по-видимому, почти зеркальное отражение

очень многих самых заветных, а иногда и затаенно-душевных убеждений и интенций. Трудный жизненный опыт Фета, изобилующий потерями, утратами, горькими разочарованиями, колоссальными волевыми усилиями, направленными на то, чтобы обрести утраченное, способствовал формированию пессимистических взглядов на жизнь. В философской системе Шопенгауэра они получали целостное, стройное и, что немаловажно для поэта, художественное выражение. Не раз испытавшему на себе жестокие удары жизни и убедившемуся в ее жестокости, Фету не могли не импонировать такие мысли философа: «Поистине, человеческое бытие нисколько не имеет характера подарка: напротив, оно скорее представляет собою долг, который мы должны заплатить по условию. Взыскание по этому обязательству предъявляется нам в виде неотложных потребностей, мучительных желаний и бесконечной скорби, проникающих все наше бытие. На уплату этого долга уходит обыкновенно вся наша жизнь, но она погашает только одни проценты. Уплата же капитала производится в момент смерти. Но когда же заключили мы само долговое обязательство? В момент рождения...»<sup>44</sup>. Высказываний подобного рода о «жестокости жизни», «житейских скорбях», изначальной несправедливости человеческого существования много можно найти в мемуарах, художественной прозе, статьях, письмах Фета.

Что же касается лирики А. Фета, даже позднего периода, то отражение в ней философских идей Шопенгауэра практически не исследовалось – наоборот, подчеркивалось, что их светлая жизнеутверждающая тональность за редкими исключениями в основном далека от мрачного пессимизма немецкого философа, отмечались лишь некоторые типологические совпадения, сходная образность, но не мировоззренческий контекст. Такой подход к этой проблеме во многом определялся условиями времени: и Б. Я. Бухштаб, и Д. Д. Благой, как и другие исследователи Фета, освобождая его поэтическое творчество от того грубого социологического налета, которым оно было окрашено в интерпретациях критиков совсем

недавней эпохи, не особенно стремились к научной конкретизации связей лирики Фета с «реакционной» философией А. Шопенгауэра. К тому же сам жизнеутверждающий характер даже поздней его лирики не вызывает сомнений.

Лишь в самом конце 80-х гг. XX века появляется работа известного исследователя русской литературной классики Г. Б. Курляндской «Философские мотивы в поздней лирике Фета», в которой глубоко мотивируются и анализируются внутренние связи философской лирики «Вечерних огней» с родственной русскому поэту системой Шопенгауэра с ее многообразными гранями и противоречивостью, как «...изображение всеобщего, родового, сущностного в философской лирике Фета углублялось» под ее воздействием. В этом аспекте в статье дан превосходный анализ многих «шопенгауэровских» мотивов в поздней лирике Фета<sup>45</sup>.

В другой статье, опубликованной в 2000-м году, – «Эстетическая гармония в поэзии Фета» – Г. Б. Курляндская, развивая эти идеи, рассматривает и несомненно присущее философской лирике Фета сочетание, сложное взаимодействие и взаимоотражение шопенгауэровских, платоновских и христианских мотивов. Оставшись равнодушным к мистике шопенгауэровской нирваны, «Фет объединяется и с Платоном, и с Шопенгауэром признанием иррационального прозрения красоты и мира», а сама поэзия его – «это выявление той первозданной гармонии, которая составляет глубочайшую сущность вселенской жизни»<sup>46</sup>, – с этими выводами автора нельзя не согласиться.

В этом же сборнике помещена содержательная статья М. А. Мониной «Философия Шопенгауэра в поэзии Фета».

Отсылая читателя к этим основополагающим современным научным разработкам проблемы «Фет и Шопенгауэр» в философско-эстетическом аспекте, мы ограничимся здесь самым общим, абрисным ее очертанием в той мере, которая необходима для характеристики основных этапов творческой эволюции поэта.

Еще одно рано оформившееся и стойкое убеждение Фета – о стихийности проявления жизненных сил в природе и человеческой жизни, о первенствующей роли естественных инстинктов, изначально присущих всему живому. Эта сокровенная и загадочная сила не подвластна разуму, она необъяснима, как сама природа, как само человеческое сознание и рожденная им мысль. Первое свое прозаическое произведение, рассказ «Каленик», напечатанный в «Отечественных записках» в 1854 году, Фет начинает с такого внутреннего монолога («Разговариваю сам с собою...»): «Все науки, все искусства стремятся к одной цели – постигнуть природу, разгадать ее отрывочные явления и привести их в духе нашем, так сказать, к одному знаменателю; а между тем, исследователи, положив руку на сердце, должны признаться, что в объяснениях своих они говорят только слова и слова, а природа все-таки древняя Изида. Да зачем нам ходить так далеко, рассматривать окружающий нас мир? Там бездна. Загляните в себя: что такое мысль? Какой это своенравный, неуловимый деятель; а между тем у ней есть своя, строгая, беспощадная логика, сокровенная, загадочная, как самая мысль, не зависящая от нашей воли и потому неизбежная, как судьба». Далее в этом рассказе появляется такой «стихийный» человек – денщик автора Каленик, кстати, реальный, не вымышленный (о нем рассказывается и в мемуарах Фета «Ранние годы моей жизни»). Непостижимым образом он «чуется» природу и ее стихийные проявления, не подвластные ни наблюдению, ни логике, ни рассудку. Этот неграмотный и неразговорчивый человек, «дитя природы», наделен ею «стихийной мудростью», «непостижимым чутьем», поэтому стихийной силой инстинкта он безошибочно распознает ее тайны, скрытые от усилий познающего ее разума. Характерны размышления самого автора о своем герое: «...нет, он не имел твердых убеждений. Убеждение предполагает анализ, а мудрость давалась ему синтетически. Он только непостижимым чутьем угадывал кратчайший путь к истине, не зная и нисколько не заботясь о том, дойдет ли он до нее». В другом месте этого

небольшого рассказа он замечает: «Тут я в первый раз понял, что у него нет убеждений. Одно чутье, один гений – и больше ничего»<sup>47</sup>.

Нельзя не согласиться с Б.Садовским, который писал, что в этом рассказе заключен как бы «микрокосм мироздания Фета в его основных началах»<sup>48</sup>, и наиболее важным элементом этого «микрокосма» является бесспорное для Фета преимущество природно-стихийного, интуитивного познания над аналитическим, основанном на разуме и логике. В философской системе Шопенгауэра Фет мог найти обоснование этому своему убеждению, восходящему, безусловно, к романтическим интуициям. Шопенгауэр полагал, что все, что относится к области сознания – и интеллект, и бессознательная деятельность человеческой психики, является орудием воли, проявляющей себя в области представлений, к которым и сводится окружающий нас мир. Но «если в глубине представлений оказываются волевые импульсы, то они сообщают нам о существовании запредельного мира сущности»<sup>49</sup>. Обычные люди с их корыстными интересами не способны познать эту мировую сущность. Лишь люди, способные к интуитивному прозрению, могут приблизиться к ее познанию потому, что для них она способна явиться своим собственным вестником – это Мировая Воля. В мире же явлений она выступает как беспредельное многообразие, которое ни наука, ни логика не способны свести к единству и цельности. Фетовский Каленик в силу своей стихийной гениальности, если воспринимать его в контексте учения Шопенгауэра, мог обладать даром интуитивного приближения к Мировой Воле, ибо «для того, чтобы гений проявился в индивидууме, последнему дается мера познавательной силы, далеко превышающая потребную для служения индивидуальной воле; и что освобожденный избыток познания тут становится безвольным субъектом, ясным зеркалом существа мира»<sup>50</sup>.

Но Шопенгауэр, придавая понятию «гений» явно категориальное, а не только понятийное значение, ясно и четко относит его только к области искусства, ибо только оно «повторяет воспринятые чистым созерцанием

вечные идеи, существенное и непреходящее всех явлений мира»<sup>51</sup>. Его гений, таким образом – творец искусства, или, как он называет его в другом месте, «чистый познающий субъект, ясное око мироздания»<sup>52</sup>. Фет в 40-е–50-е годы, как мы видели, также высоко ставит роль художника, так же окружает его сферой прекрасного: только художник «чувствует на всем прекрасного след».

Находит Фет у Шопенгауэра философское обоснование многим задушевым темам своих ранних стихотворений, генетически восходящим к романтическим, но оригинально интерпретированным как реализация интуитивного стремления поэта к преодолению косности и будничности повседневной жизни, к выходу за ее пространственно-временные границы – это мотивы наслаждения природой, мечты, сны, грезы, воспоминания:

Сны и тени,  
Сновиденья,  
В сумрак трепетно манящие,  
Все ступени усыпления  
Легким роем преходящие,  
Не мешайте  
Мне спускаться  
К переходу сокровенному,  
Дайте, дайте мне умчаться  
С вами к свету отдаленному.  
Только минем  
Сумрак свода,–  
Тени станем мы прозрачные  
И покинем  
Там у входа  
Покрывала наши мрачные [192].

Сон у Фета – не забвение, а уход за «сумрак свода» реальности, и этот «сокровенный» переход за ее грань совсем по-тютчевски снимает с нее покрывала и тем самым освобождает от нее. По Шопенгауэру, сны и сновидения – один из способов освобождения от собственной субъективности, а значит и от служения воле, превращение индивидуума в «чистый субъект познания», способный к объективному созерцанию. Точно так же объективное созерцание действует и в воспоминании, и в минуты наслаждения природой, и в фантазии: оно вызывает иллюзию, что в настоящем существуют только объекты нашего созерцания, а не мы сами.

«Тогда, отбросив страдающую самость, мы, как чистый субъект познания, сольемся с оными объектами воедино, и настолько им чуждо наше страдание, насколько чуждо оно, в подобные минуты, нам самим. Тогда остается один только мир как представление, а мир как воля исчез»<sup>53</sup>.

Философскую систему Шопенгауэра Фет воспринял очень глубоко: по опыту переводов римских классиков зная, что именно перевод является наилучшим средством познания оригинала, он в конце 70-х – начале 80-х годов переводит главные труды «франкфуртского затворника» – «Мир как воля и представление» (без добавочного второго тома), «О четвертом корне закона достаточного основания», «О воле в природе», тщательно штудировал он и другие его работы. В 1887 г. он написал автору первой русской монографии о Шопенгауэре В. И. Штейну: «Шопенгауэр для меня не только последняя крупная философская ступень, это для меня откровение, возможный человеческий ответ на те умственные вопросы, которые сами собою возникают в душе каждого»<sup>54</sup>.

Если Л. Толстой, столь же страстно, как и Фет, увлекшийся Шопенгауэром в 70-е годы, впоследствии, в связи со своим духовным переворотом, отношение к нему резко изменил, то Фет остался верен ему до конца. Но эта верность отнюдь не означала резкого перелома в мироотношении поэта по причине, которая уже указывалась выше: она лишь способствовала целостному оформлению и закреплению тех «шопенгауэровских» черт, которые были раньше присущи Фету, были выработаны им под воздействием жизненного и творческого опыта, он «самостоятельно шел в сторону шопенгауэровских трактовок «вечных идей» и потому знакомство с немецким философом было радостным узнаванием и углублением лично добытого и лично пережитого»<sup>55</sup>. В письме к К. К. Романову от 4 ноября 1991 года он пишет об этом ясно и недвусмысленно: «...я с первых лет ясного самосознания нисколько не менялся, и позднейшие размышления и чтение только укрепили меня



в первоначальных чувствах, перешедших от бессознательности к сознанию»<sup>56</sup>.

Не произошло и кардинального изменения поэтического мира или резкого слома его поэтической системы.

Тем не менее изменения, и довольно значительные и значимые, от сборников 40–50-х годов до книжек «Вечерних огней» 80–90-х годов все же произошли, и углубленные занятия философией Шопенгауэра, наряду с изменениями в общей атмосфере эпохи, сыграли в этом не последнюю роль. Свое значение имел также и сам факт «ухода из литературы» на длительное время. «Услыхав Ваши сетования насчет безмолвия Музы, – писал Фет тому же адресату в августе 1891 г., – жена напомнила мне, что с 60-го по 77-й год, во всю мою бытность мировым судьей и сельским тружеником, я не написал и трех стихотворений, а когда освободился от того и другого в Воробьевке, то Муза пробудилась от долголетнего сна и стала посещать меня так же часто, как на заре моей жизни»<sup>57</sup>.

Каковы же эти изменения и в чем их суть?

Прежде всего должен быть отмечен признанный самим поэтом переход «от бессознательности к сознанию». Непосредственно в лирическом творчестве он выразился в безусловно возросшей по сравнению с 40–50-ми годами философской окрашенностью многих стихотворений, а часто прямым и явным присутствием в них философской мысли, хотя в своих высказываниях и письмах Фет по-прежнему резко осуждает «разум», «тенденцию» и «философию» в поэзии: «муза рассказывает, но не философствует», – наставляет он, например, одного из молодых поэтов уже в 1891 году<sup>58</sup>.

Но отмеченный выше переход «от бессознательности к сознанию» дает о себе знать прежде всего в пределах основного для «раннего» Фета тематического комплекса «Человек и природа». Природа в стихотворениях «Вечерних огней» все реже выступает в гармоническом слиянии с миром человеческой души и все чаще подвергается философскому осмыслению

в полном соответствии с учением Шопенгауэра о «чистом познании», высшим проявлением которого является чувство высокого, и единственным способом его осуществления – прорыв от простого наблюдения или изучения предмета, погруженного в мир воли, к его идее, «чистой сущности», не подвластной темным проявлениям воли. При этом природа расширяется в поэтическом мире Фета до масштабов вселенной, космоса. Теперь альтернативой низкой и косной действительности с ее тяготами и борьбой представляется не только единение с природой и искусство, но и мысль, осознание внутренней свободы и равновеликости миру своего лирического «я», гордое противостояние разрушению и смерти:

Еще ты каждый миг моей покорна воле,  
Ты тень у ног моих, безличный призрак ты,  
Покуда я дышу – ты мысль моя, не боле,  
Игрушка шаткая тоскующей мечты [104].

Такого решительного и осознанного вызова смерти русская поэзия еще не знала.

Не только природа способна расширяться до масштабов вселенной, но и человеческая личность, ничтожно малая ее часть, обретает в философских стихах Фета 80-х годов такую внутреннюю свободу своего проявления, что может ощущать себя равной этому беспредельному целому. Это не романтическое богоборчество. Обращаясь к Богу, Фет имел ввиду некую космическую силу вроде Мировой Воли Шопенгауэра, властвующую и устанавливающую законы вселенной, но не обладающую этическим содержанием. Сам философ утверждал, что «чувства малости и ничтожества человека перед громадностью мира есть не что иное, как модификация вечного субъекта чистого познания, каковым мы находим самих себя, как только забудем индивидуальность, и который (т.е. субъект чистого познания, которым у Шопенгауэра может быть только творец искусства. – *А. Л.*) есть необходимый, обуславливающий носитель всех миров и всех времен. Величие мира, перед тем нас беспокоившее, теперь покоится в нас: наша от него зависимость уничтожается его зависимостью от нас». Приведа

в подтверждение своих положений изречение из «Упанишад» Вед: «Всякое существо во всей полноте это «я», и, помимо меня, все прочее не существует», философ заключает: «Это и есть подъем над собственным индивидуумом, чувство высокого»<sup>59</sup>.

Видимо, не случайно стихотворение «Не тем, Господь, могуч, непостижим» было написано в то время (март 1879 г.), когда Фет интенсивно работал над переводом третьей книги первого тома основного труда Шопенгауэра, где объяснялась, в частности, и теория высокого.

Это соответствие может лишь в слабой степени указать на возможный первоначальный импульс к творчеству, но никак не может объяснить великую силу убежденности в том, что «бессильный и мгновенный» перед лицом вечности человек, благодаря своей способности мыслить и чувствовать, столь же причастен к вечности, как и Бог:

Нет, ты могуч и мне непостижим  
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,  
Ношу в груди, как оный серафим,  
Огонь сильней и ярче всей вселенной.  
Меж тем как я – добыча суеты,  
Игралище ее непостоянства, –  
Во мне он вечен, вездесущ, как ты,  
Ни времени не знает, ни пространства [105].

Лирический субъект этого стихотворения Фета бесконечно далек от шопенгауэровского «чистого субъекта», созерцающего идеи и способного «узнать» Мировую Волю, прежде всего тем, что он отрицает власть времени над собою, между тем философская система Шопенгауэра эту проблему решала в ином аспекте. Времеборчество же Фета в философских стихотворениях «Вечерних огней» – безусловно важная тема, а противоречие мгновенности человеческой жизни вечности вселенной придает ей трагический оттенок. Но эта трагедийность лишена безысходности, столь свойственной «вселенскому пессимизму» Шопенгауэра<sup>60</sup>, так как во многом корректируется гордой верой в то, что человеческая жизнь, если она наполнена духовным подвигом и творческим горением, бессмертна, и время над ней не властно. В меньшей степени, чем идеи Шопенгауэра,

в этом выразилось то почти безграничное расширение человеческой личности, которое столь же мощно сказалось в эту эпоху и в романах Л. Н. Толстого, и Ф. М. Достоевского.

Даже в стихотворении, написанном под эпитафией из Шопенгауэра и развивающем его мотив всеобщего сна человеческой жизни в мире явлений – квинтэссенцию пессимизма философа – Фет, игнорируя тезис последнего о «равномерности течения времени во всех головах», устремляется «из времени в вечность». Сила поэтической мысли, прорываясь сквозь «мрак жизни вседневной» к «солнцу мира», разрушает мрачный пессимизм философской посылки, и стихотворение заканчивается на оптимистической, даже жизнерадостной ноте:

Легко мне жить и дышать мне не больно [98].

Наиболее близок Фет к философским выводам Шопенгауэра в стихотворении «Ничтожество», где он следует мысли философа о том, что преодоление воли приводит к небытию, «нирване», понимаемой, в отличие от «темной жизни» воли, как «светлое небытие». Но и здесь философские постулаты для поэта небесспорны, они вызывают не столько одобрение, сколько вопросы:

Что ж я узнал? Пора узнать, что в мирозданье,  
Куда ни обратиться, – вопрос, а не ответ,  
А я дышу, живу и понял, что в незнание  
Одно прискорбие, но страшного в нем нет [101].

И тем более нет здесь никакого превознесения «нирваны», хотя для Шопенгауэра это одна из задушевных мистических идей и изложение ее исполнено энтузиазма и своеобразной поэтичности<sup>61</sup>.

Нет нужды ни недооценивать, ни переоценивать влияния философии Шопенгауэра на Фета. Трудно, например, согласиться с мнением автора не потерявшей и сейчас своей ценности работы о Фете П. П. Громова, когда он утверждает, что «Фетовское «философствование» стало бедной смыслом, заемной по форме сентенцией, потому что из богатой оттенками, единой в своей трагической противоречивости жизненной картины вынута главное –

общественный аспект духовной драмы героя»<sup>62</sup>. Сейчас следует сказать об этом по-другому: общественный, то есть человеческий и общечеловеческий аспект безусловно присутствует во многих, если не во всех, стихотворениях Фета, тем более в философских стихах. Что касается «бедности смыслом» и особенно формальной «заемности», то вряд ли это утверждение нуждается в опровержении – это дань тому времени, когда эта работа создавалась.

Реминисценция из Тютчева в прекрасном и особенно высоко ценимом символистами стихотворении «Ласточки», имеющая к тому же явно осознанную цель привлечения «тютчевского» элемента к решению поэтической задачи (противостояние и несовместимость противоположных стихий и в то же время жгучее стремление «заглянуть» в стихию чуждую и запредельную – это ведь действительно тютчевский мотив), не может быть основанием для заключения о «заемной» форме мысли, как считает П. П. Громов. Тютчев всегда воспринимался Фетом как родственный поэт, о чем красноречивое свидетельство – статья о его творчестве 1859 года. Но если раньше Фет очень осторожно относился к «ораторской» линии творчества Тютчева, то в 80-е годы, в связи с описываемыми изменениями, и эта линия тютчевского творчества становится ему ближе, и определенные поэтические переключки и аналогии неизбежны, что, естественно, не может квалифицироваться как подражание или тем более заимствование. Некоторые поэтические приемы, восходящие к Тютчеву, например, риторические обращения в начале некоторых поздних стихотворений Фета, органически трансформируются в фетовской поэтической системе.

Но следует отметить и то, что исследователь четко указывает на то, что даже в тех стихотворениях «Вечерних огней», в которых поэт следует идеям Шопенгауэра, художественное их решение принципиально лишено декларативности, наполнено реальным жизненным драматизмом и тем самым выходит далеко за рамки философской посылки, послужившей отправной точкой к их созданию: «Ясно выраженное идеалистическое

задание не исчерпывает реального поэтического содержания стихотворения, обладающего несомненной силой художественного воздействия»<sup>63</sup>.

Это тем более важно учитывать, что допущение об абсолютном подчинении поэзии «позднего» Фета шопенгауэровским идеям может привести к выводу об абсолютной иллюзорности его поэтического мира. Именно к этому склоняется американский исследователь Р. Ф. Густафсон, явно преувеличивая роль «чистого созерцания» в творческом процессе Фета и в соответствии с этим полагая, что поэт «находит красоту в восприятии», приходит к выводу, что природа для Фета – «это мир иллюзий, наполненный призраками реальности», что он «подвергает сомнению существование мира природы», «в своих собственных восприятиях находит материал для поэтического творчества» и даже «создавая другой мир в своем сознании»<sup>64</sup>. Даже в самых «импрессионистских» стихотворениях «позднего» Фета мы не найдем, вопреки утверждениям американского ученого, столь кардинально изменившегося мироощущения. Конечно, впечатление и резко индивидуализированное ощущение природы и вообще предметного мира – важнейшая особенность поэтического восприятия Фета, но это вовсе не значит, что поэзия его в 80-е годы теряет реальные связи с действительностью, что красоту он находит теперь только в собственных представлениях о мире, а не в самом мире. «Умом Фет соглашался с Шопенгауэром, что мир иллюзорен, призрачен, – пишет Г. Б. Куляндская, – но вопреки своим убеждениям он был предан миру явлений и ощущал в себе сильную жизненную страсть. Недаром Толстой заметил в письме к Фету от 28 июня 1867 г.: «Я сильнее и свежее вас не знаю человека»<sup>65</sup>. Да и сами импрессионистические тенденции многих стихотворений Фета вряд ли стоит прямолинейно связывать только с воздействием на него философско-эстетических идей Шопенгауэра. Как мы видели, эти тенденции возникли у русского поэта гораздо раньше, едва ли не с 40-х годов. В 80-е годы они, бесспорно, усилились, в первую очередь за счет расширения природной сферы до «космических» пейзажей и сгущения ассоциативных связей

далеких друг от друга предметов или жизненных сфер, а с другой – легкости перехода из одной сферы в другую («Тихонько движется мой конь», «Всю ночь гремел овраг соседний», «На кресле отваясь, гляжу на потолок», «Мороз и звезды» и др.). Но в целом, повторим еще раз, лирическая система «позднего» Фета в основе своей не претерпела кардинальной деформации, так как самые ее сущностные особенности – разнообразное и многовариантное соотношение природной и душевной сфер как основное средство создания лирического содержания, осознание поэтического идеала объективным свойством действительности, изображение мира природы и человеческой души в своих внешних проявлениях, культ настоящего момента, превалирование «музыкальных» форм выразительности, импрессионистические тенденции и т.п. остаются, не теряется и «шестое чувство» – поэтическая зоркость и связанный с ним «вкус к конкретности». То новое, что появляется в лирическом творчестве «позднего» Фета – стремление к философско-обобщающему началу, расширение природного мира до космических масштабов (относительное, потому что «космические» пейзажи характерны и для «раннего» Фета) и связанное с этим укрупнение человеческой личности, усиление напряженности и драматизма в философском осмыслении человека и мира, в котором, по убеждению Фета, душа человека и его брэнное тело изоморфны «душе» мира и его «телесной» оболочке, а «огонь» человеческой мысли и творчества – «сильней и ярче всей вселенной»<sup>66</sup>. Эти новые мотивы, органически вписываясь в рамки лирической системы Фета, придают ей новый масштаб и колорит, подготавливают почву для появления на рубеже столетий поэзии русского символизма. «Вечерние огни» и хронологически, и в силу присущих им отмеченных выше новых качеств ближе к «новой поэзии» рубежа веков. Но это не значит, однако, что творчество «раннего» Фета для неё имело меньшее значение, по крайней мере для Брюсова, Бальмонта, Блока. В их творчестве Фет как ближайшее и живое наследие предстает во всем контексте своей лирики. Для теоретиков символизма – Вяч. Иванова и А. Белого Фет периода

«Вечерних огней», видимо, воспринимался в некоторой отделенности от более ранних периодов своего творчества. Во всяком случае Вяч. Иванов, осмысливая в 1920-х годах традиции символизма, писал: «Одно время о нас, символистах, писали, что мы-де неоромантики, и пытались связать нас с немецкой литературой. Я же полагаю, что мы имеем достаточно корней у нас в России и нас следует связывать с Тютчевым, *Фетом «Вечерних огней»* (подчеркнуто нами. – А. Л.), Владимиром Соловьевым»<sup>67</sup>. Для молодого А. Белого особое значение имело то, что Фет – «шопенгауэровец»<sup>68</sup>. Но в творческой практике русских символистов поэзия Фета воспринималась как художественная целостность, а само имя его – как некий знак или символ, что подтверждается и положением известного теоретика символизма Е.В. Ермиловой о том, что для русских символистов «самый образ поэта-предшественника осмыслен как целостный символ – не отдельными сторонами мирозерцания или стиля, но как определенное нравственно-эстетическое единство. Обращение к нему заранее предопределяет выбор тех или иных явлений жизни и их заданное осмысление»<sup>69</sup>.

Проследив развитие наиболее важных и существенных для русского символизма тенденций в поэтическом творчестве Фета от 40-х до 90-х годов XIX века, мы убедились в том, что в нем раньше и непосредственнее, чем в других явлениях русской и французской поэзии, проявились те черты, которые действительно готовили почву для новой поэзии конца XIX – начала XX веков. Оставаясь романтиком в своих эстетических убеждениях, Фет на протяжении своего долгого творческого пути пройти мимо господствующего во второй половине века реализма. Считая красоту единственной и универсальной целью поэзии и вместе с тем полагая ее источник в реальном мире, он выработал в своей творческой практике принцип особой поэтической зоркости к красоте, а значит и к тем областям реальности, которые считал прибежищем красоты – природе, жизни человеческой души, творчеству. В 70–90-е годы фетовский поэтический мир



впитал в себя веяния новой эпохи, в том числе философию Шопенгауэра, еще более приблизился к тому, чтобы стать истоком новой эпохи в развитии русской поэзии – ее «серебряного» века.

Но для символистов были важны не только поэтические достижения Фета, воплощенные в сборниках и книгах его стихотворений. Не менее важными оказались для них, особенно на первых порах, в период поисков и самоутверждения, и общеэстетические принципы и воззрения старшего собрата и учителя.

### *Эстетический идеал Фета*

Красота для Фета не только абсолютная и безусловная ценность, она и цель, и средство, и сущность искусства. Вместе с тем она не абстракция, не некая раз и навсегда обретенная данность, она принадлежность всякого предмета и существует только в нем и в связи с ним. Она трудно уловима, и единственная цель художника – отыскать, увидеть, найти ее и воплотить в произведении. «Художнику дорога только одна сторона предметов, их красота», – декларирует Фет еще в 1859 году в статье о стихотворениях Тютчева, – но она «разлита по всему мирозданию»<sup>70</sup>. Поэтому, в сущности, красота становится и самим предметом искусства, причем предметом в высшей степени объективным, не зависимым от произвола творца, – в принципе все может стать объектом отражения в искусстве, нужно только в этом «всем» найти и воплотить красоту, никаких иных ограничений творчества, по Фету, нет. Есть лишь те сферы жизни, которые лишены красоты, а следовательно, и не должны входить в область поэтического. Такое отношение к красоте не может быть квалифицировано как тривиальное эстетство, в котором обвиняли Фета несколько поколений критиков и литературоведов, особенно в XX веке.

Красота в понимании Фета не только абсолютна, безусловна и идеальна, она конкретна, материальна, ибо – здесь Фет согласен с Шопенгауэром – «всякая вещь прекрасна»<sup>71</sup>. Более того, красота, по А. Фету, теснейшим

образом связана с нравственностью, моралью, так как является высшим воплощением истины и добра. Нравственно-этический смысл известной триады «Истина, Добро и Красота» для него незыблем, с той лишь поправкой, что красота для него стоит на первом месте. Красота, как ее понимает Фет, по естественной природе своей не может противоречить высшим нравственным ценностям, так как исключает все проявления зла, безобразия, ужаса не только в социальной жизни, но и в самой природе. Соловьи и бабочки, – рассуждает Фет в одном из писем Полонскому, прекрасные явления природы, но жизнь, где «соловьи клюют бабочек» безобразна и должна быть исключена из сферы красоты, а следовательно и искусства. Суть эстетического идеала Фета можно определить как постоянное стремление к своеобразному «очищению красотой» всего, к чему прикасается поэзия, или, по очень точному и верному выражению Е. В. Ермиловой, как поэтическое воссоздание жизни и человека «в аспекте осуществленного идеала»<sup>72</sup>, где и красота, и истина, и добро имеют характер безусловный, вечный, идеальный, но вместе с тем и объективный, общегуманный и общечеловеческий.

Эти особенности эстетического идеала Фета, отвергаемые в пору господства реалистических принципов в русской литературе, оказались, вместе с эстетическими аспектами философии Шопенгауэра, близкими и понятными новому поколению русских поэтов, выступивших на авансцену русской поэзии в то время, когда реализм переживал кризис, усугубленный широким распространением в общественном сознании идей позитивизма и вульгарного материализма. Такие черты нарождающегося нового течения русской поэзии – символизма, как максимализм, стремление к высшему идеалу, неприятие современной социальной действительности, представление о прекрасном как о глубинной сущности мира, главной его ценности, способной преобразовать мир, имеют в числе других и такой источник, как эстетика и поэзия Фета.

Другой важной особенностью поэтического мира Фета, повлиявшей на новую поэзию и унаследованной ею, является представление о путях постижения красоты, воплощения ее в поэтическом творчестве. В решении этого вопроса Фет твердо стоял на путях романтической эстетики, отвергая рационализм, анализ, тенденцию, тем более всякий намек на дидактичность и признавая интуитивный путь познания как единственно возможный в искусстве: «Искать, толкаться во все двери, без сомнения, одно из самых законных и существенных качеств искусства, – пишет он. – Дело не в том, чтобы не искать, а в том, чтобы искать в естественных пределах искусства»<sup>73</sup>. А этими естественными пределами искусства является красота, и она «отыскивается», предстает перед жаждущим ее художником как озарение, как открытие в момент высшего прозрения. При этом эти «естественные пределы искусства» в поэтическом воссоздании материального мира расширяются до бесконечности, предметом искусства может стать все – нет «высших» и «низших» сфер для жизни, так как красота может скрываться в любой из них. Поэт должен «звонить по всем вещам: и по дубовому дубу, и по серебряному. Звенит – хорошо, не звенит – плохо, хоть бы сама скрипка Страдивариуса»<sup>74</sup>. При таком подходе, учитывая универсальность красоты и ее возможных проявлений, предмет искусства становится безразличным. Этим в первую очередь объясняется воинственный антидидактизм позиции Фета, его многочисленные и острые выступления против преднамеренности в деле поэзии, против ее гражданской «учительской» роли, вообще против «убеждений», «позиций» и т.д.

Но красота для Фета не только имманентное свойство действительности, она проявляется как идеальная сторона предметов и явлений, которая может открываться только творцу-художнику: «Человеку-художнику дано всецельно овладевать самой сокровенной сущностью предметов, их трепетной гармонией, их поющей правдой. Перед ним открыт путь, на котором он с помощью свободного творчества может... овладеть гармонической истиной предмета так всецельно, что все одаренные слухом

воскликнут: вот оно!»<sup>75</sup>. Наука же имеет дело с другими сторонами предметов и явлений – количеством, качеством, различными проявлениями их свойств, а «так как сущность предметов сокрыта в неизмеримой глубине», то «ей никогда не придется сказать последнего слова»<sup>76</sup>. Идеальная же их сторона, их «сокровенная сущность», а следовательно и истина, доступны только поэзии, искусству, т.е.

Для посвященных только зримо  
Цветет весна и красота [161].

Такого рода переоценка общеромантических представлений о красоте, произведенная Фетом, в результате которой красота, не лишаясь своей идеальной стороны, превратилась из абстракции в сущностную принадлежность реального мира, в средство постижения истины, имела огромное значение для последующего развития русской поэзии – конца XIX–начала XX века, в первую очередь для русского символизма. Уже на раннем его этапе представление о красоте как глубинной сущности реального мира, как о самой важной его ценности, вполне способной преобразовать мир единственно средствами искусства, стала краеугольным камнем формирующейся эстетики новой поэзии. Русский символизм – сложное явление, и не все здесь шло по путям, открытым Фетом. Для некоторых символистов, особенно в 90-е годы, было характерно сознательное отождествление красоты с хаосом, разрыв ее с гармонией и нравственностью, когда единая для Фета триада красоты, истины и добра распадалась, превращаясь в немыслимые для него сочетания типа «красоты ужасного», «цветов зла» и т.д. Но тем не менее «панэстетическое» (З. Г. Минц) мироотношение в той или иной мере характерно для русского символизма как течения, а тема утверждения красоты становится едва ли не доминирующей темой новой поэзии, начиная с ее первопроходцев:

Есть одна только вечная заповедь – жить  
В красоте, в красоте, несмотря ни на что...  
(Д. Мережковский)

А я всегда, неизменно,  
Молюсь неземной красоте...  
(В. Брюсов)

Милый брат, и я и ты –  
 Мы только грезы Красоты...  
 (К. Бальмонт)  
 Где ты делась, несказанная  
 Тайна жизни, Красота?  
 (Ф. Сологуб)

Тема красоты становится основной и в первых сборниках «младших» символистов – «Золото в лазури» А. Белого и «Стихи о прекрасной даме» А. Блока. Стихотворением «Красота» открывается также первый сборник стихотворений Вяч. Иванова «Кормчие звезды».

Для Фета с его безусловным предпочтением интуиции перед анализом и рефлексией романтические концепции музыки оказались основополагающими. Однако само понимание «духа Музыки» и главное – воплощение музыкальных принципов в лирической поэзии у него было несколько иным, чем у «классических» романтиков, и в этом так же, как и в отношении красоты, сказалось то обстоятельство, что лирика Фета развивалась при постоянном воздействии реалистической литературы второй половины века. И в многочисленных высказываниях, и – что важнее – в творчестве – музыка не просто сравнивается с поэзией, ей не только отдается предпочтение перед последней, она становится не только фактором, но и самой сутью подлинной художественности. Лирическая поэзия вне мелоса становится для него просто невозможной: «Нет солнца – нет дня. Нет музыкального настроения – нет художественного произведения»<sup>77</sup>. Слово, метр, ритм сами по себе оказываются явно недостаточными средствами воплощения поэтической мысли, потому что самой поэтической мысли Фет всегда стремится придать максимально суггестивный характер, и в таком случае только звук, мелодия могут приблизить к ее выражению:

Пусть же сердце, полно муки,  
 Торжествует час разлуки,  
 И когда погаснут звуки –  
 Разорвется вдруг [193].

Отсюда и беспрестанные сетования поэта на «бессилие слов к выражению желаний», и эмфатически высказанное желание, иллюзорность

которого, безусловно, осознавалась поэтом, понимающим, что из области слова в чистую музыку поэзии уйти не дано:

О, если б без слова  
Сказаться душой было можно! [177].

Музыка, таким образом, понимается Фетом не только как романтический идеал мировой гармонии, воплощенной в «духе музыки», но и вполне рационально рассматривается как материал для поэтического воплощения суггестивной задачи. В этом сведении музыки от высокого романтического идеала до конкретного в своей основе материала для поэтического воплощения тончайших оттенков жизни природы и мира человеческой души, но при котором она не перестает быть идеалом, и сказалось то влияние реалистических принципов русской литературы на романтическую в целом лирику Фета, о которой упоминалось выше. Музыка в понимании и поэтической интерпретации Фета становится ближе к словесному искусству, естественнее и поэтичнее, другими словами, в максимальной степени становится фактором поэтического творчества, и именно в этом он достигает феноменальных для русской поэзии XIX в. результатов. Об этом, в частности, может свидетельствовать высказывание такого авторитетного в этой сфере человека, как П. И. Чайковский: «Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии и смело делает шаг в нашу область... это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом»<sup>78</sup>.

Не удивительно, что именно этой бесспорно доминирующей тенденцией своего мироощущения и поэтического стиля Фет оказался среди ближайших «учителей» выдающихся деятелей «нового искусства», особенно таких, как К. Бальмонт и группа «младших» символистов во главе с А. Блоком.

Выше мы уже затрагивали проблему поэтического импрессионизма, с которым в той или иной мере связывают и творчество Фета, и символистов.

Точки соприкосновения лирики Фета с эстетикой и стилем импрессионизма вполне очевидны: а) взгляд на природу и мир как

на реальное, объективно существующее явление, но такое, которое отличается крайней нестабильностью, текучестью – это мир «сопричастий», зеркальных отражений, соприкосновений и мимолетностей; б) исходящая из этого понимания цель искусства как увековечивание этих преходящих моментов, «мигов» бытия, «удержание» мгновений настоящего душевного настроения, видения предмета таким, каким он предстал в настоящий момент. Но эти совпадающие черты не исключают и принципиальных различий между импрессионизмом как определенным течением в искусстве и тем, что обычно называют импрессионистическим стилем лирики Фета.

Импрессионизм как творческий метод предполагал стремление к предметной правде в изображении конкретной вещи при полном доверии к собственному впечатлению от нее, собственному ее ощущению.

У Фета впечатление, причем сиюминутное, от предмета, также играет огромную роль, но оно всегда связано в его творческом сознании с представлением о его идеальной «чистой» сущности, т.е. одновременно с наблюдением, «вглядыванием» происходит интуитивный процесс романтической идеализации предмета, соотнесения его с «чистой» сущностью, в ходе которой все несущественное или случайное с этой точки зрения не принимается во внимание. Несмотря на указанные различия методологического порядка, несомненная связь между поэтическим стилем Фета и поэтикой импрессионизма есть, она охватывает, как отмечалось выше, и особенности мировоззренческого порядка (дискретность в осмыслении действительности, ощущение ее текучести), и особенно стилистического – фиксация мгновенных впечатлений бытия, настроение как основной способ бытия лирического «я», субъективность восприятия мира, зависящее от данного впечатления или настроения, стремление к музыкальным формам выразительности и др. Подобного рода «родственность» (но не аналогия) фетовского стиля импрессионизму была исторически оправданной и реальной как потому, что импрессионизм как особый тип мироощущения был органически свойственен человеку второй

половины XIX в., или, по выражению одного из первых его исследователей, являлся «продуктом внутреннего настроения эпохи»<sup>79</sup>, так и потому, что сами художественные принципы Фета, во многом аналогичные принципам европейских предшественников символизма (Бодлер, Верлен, Малларме), но выработанные независимо от них, были близки или приближались к тем, которые несколько позднее легли в основу импрессионизма как художественного метода, сформировавшегося в основном в европейском (прежде всего французском) изобразительном искусстве 70–80-х гг. XIX в. Эти принципы были подхвачены и продолжены в поэзии русского символизма. Особенно актуальны они были для «старших» символистов, в творчестве которых именно импрессионистические тенденции явились едва ли не общей стилевой доминантой. То же можно сказать и о первых поэтических сборниках А. Блока, А. Белого, С. Соловьева.

Среди других была еще одна принципиальная особенность эстетики Фета, во многом определившая и его поэтику, которая явилась причиной популярности и основой притягательности его лирики для символистов – это взгляд на художника, поэта как на избранника, сравнимого только с царями и героями:

В Элизии цари, герои и поэты [481].

Лишь поэту дано увидеть, узреть, почуять истину и красоту, лишь перед ним она открывает свой лик. Только художник в состоянии, по Фету, интуитивно проникнуть в мир идеального, в мир чистой сущности, куда закрыты пути и логике, и науке. Искусство потому выше всех других форм постижения истины, что только оно способно запечатлеть миг для вечности – это убеждение Фет пронес через всю свою жизнь:

Этот листок, что иссох и свалился,  
Золотом вечным горит в песнопенье [119].

Потому и поэт, отмеченный этой способностью, должен дорожить своим искусством, служить ему верно и преданно, как некому высшему божеству. Фет в полном соответствии с традицией христианского служения относится



ко всему, что связано с поэзией, – сама она часто в его стихах ассоциируется с храмом, а истинный поэт достоин молитвенного поклонения:

Сердце трепещет отрадно и больно,  
Подняты очи, и руки воздеты.  
Здесь на коленях я снова невольно,  
Как и бывало, пред вами, поэты [119].

В таком утверждении избранности творца, исключительности его высокого предназначения, в канонизации поэтического творчества как своего рода религиозного служения Фет не только продолжил романтическую традицию, но развил ее до такой степени, что в ней уже просматриваются контуры не только «литургии красоты» К. Бальмонта, но и «теургической» миссии поэзии, в которую верил и которую пропагандировал А. Белый.

Поле сближений и притяжений эстетики и поэзии Фета с творчеством русских поэтов-символистов рубежа веков, как мы могли убедиться, достаточно широко. Но, чтобы ощутить действенность фетовской традиции на новом этапе развития русской поэзии, необходимо проследить ее восприятие или трансформацию на конкретном материале творчества наиболее характерных представителей «новой поэзии» конца XIX – начала XX веков.

## ГЛАВА II

### А. А. ФЕТ И ПОЭЗИЯ FIN DE SIECLE

Те кризисные явления в общественном сознании, в развитии мысли и искусства, в том числе литературы, которые с особой остротой проявились в конце столетия и привели к возникновению феномена русского символизма, возникли значительно раньше, на рубеже 70–80-х годов прошлого века. Они касались прежде всего усложнившихся отношений личности и среды под влиянием изменившихся социальных условий и общественных настроений после 1881 года, повлекших за собой усиление кризиса уже задолго до этого поколебленного принципа универсального гуманизма. Идущий еще со времен европейского Ренессанса и несколько позже, в эпоху Возрождения, отразившийся в России, этот принцип, как известно, актуализировал акцент на человека, его право на самореализацию как индивидуума путем личностных усилий.

Трудно согласиться с венгерской исследовательницей Наталией Салма в том, что первым художественным обнажением и обнаружением этого кризиса универсального гуманизма в русской литературе стал роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина», т.к. идея защиты индивидуума проходит чуть ли не через всю русскую литературу XIX века. Вернее будет сказать, что образом Анны Л. Н. Толстой показал, что этот кризис стал определяющим фактором по-новому складывающихся и психологически усложняющихся отношений личности не с враждебной ей, а социально родственной средой: «Свободный толстовский анализ вскрыл иллюзорность того присущего всей европейской культуре Нового времени убеждения, согласно которому индивидууму, т.е. человеку, обладающему проблемным сознанием, сознающему и принимающему противоречивость своего существования как свободного душой и духом существа, с одной стороны, и как особью рода, как тела — с другой стороны — метафизически обеспечена возможность достижения совершенства, человеческой полноты»<sup>1</sup>.

В самом деле, проведенное Л. Н. Толстым художественно-аналитическое исследование, в результате которого образ совершенной индивидуальности, каким представляется Анна, не находит себе места в современной жизни, показало, что эта индивидуальность в ее отношении к миру как целому и гуманистическая универсальность расходятся, перестают соответствовать друг другу. Эта глобальная переориентация общественного сознания происходит, естественно, не сразу, но развитие этого кризиса особенно заметно и даже акцентировано в лирической поэзии, т.к. это кризис прежде всего личностного сознания, и лирика, конечно же, далеко опережает все другие роды и жанры в его актуализации.

В поэзии 80-х годов эти кризисные явления сказываются в отношении к поэтическому наследию классической эпохи, превратившейся для поэтов этого времени в идеал недостижимой для них гармонии лирического субъекта с миром, цельности. «Поэты того времени, – по словам известного поэта и критика эпохи «поэтического безвременья» С. Андреевского, – обладали тем цельным мирозерцанием, которое делало для каждого из них вечно новыми «все впечатления бытия». Отсюда свежесть их вдохновений»<sup>2</sup>. Осложнившиеся и еще неосознанные отношения современной поэтической «души» с миром требуют новых средств выражения, попытки же следовать проторенным путем ведут или к эпигонству (в массовой поэзии), или к вопиющему диссонансу у наиболее талантливых и самобытных поэтов, какими были в то время, например, К. Фофанов и К. Случевский.

Лирика Фета не случайно переживает в 80-е годы «второе рождение». Сформировавшаяся в «золотой» век русской поэзии, его лирическая система воспринимается как классический образец поэтической цельности, свежести и «ненадломленности» чувств. К тому же его творчество еще и не история, она продолжается на глазах «восьмидесятников» и воспринимается ими как последние «заветы» уходящей эпохи. Оно не только учит «чувству поэзии» (Н. Страхов), но глубоко и по-разному влияет на тех из наиболее оригинальных поэтов 80–90-х годов, которые, как К. Фофанов

и Вл. Соловьев, явились ближайшими предтечами и знаковыми фигурами для двух разных, но связанных общностью целей этапов эволюции русского символизма («старшие» и «младшие» символисты). Небезразлично оно также для С. Надсона и будущих провозвестников символизма из его школы (Д. Мережковский).

### *А. А. Фет в лирическом творчестве К. М. Фофанова*

Несмотря на то, что в 80-е годы Фет снова стал живо интересоваться литературными делами, переписываться со старыми и новыми друзьями, в том числе и с молодыми поэтами, отзывы его об общем характере поэзии этой эпохи в целом негативны. И это при том, что для него была очевидной победа того направления в поэзии, которому он сохранял верность в трудные десятилетия гонений и остракизма. «Знаешь ли – пишет он Полонскому 11 августа 1889 года, – что меня отталкивает от стихов? – Это мои подражатели, которым нет числа; и подражают они, по-видимому, весьма хорошо, так что разве литературный кассир разберет фальшивую ассигнацию»<sup>3</sup>.

Как видим, не эстетическое качество стихов, не уровень литературного мастерства, а недостаток оригинального содержания не удовлетворяет Фета в конце 80-х годов, в канун нового возрождения русской поэзии. Это относится не только к массовой поэзии этой эпохи, но и к творчеству наиболее талантливого, признанного и, пожалуй, самого авторитетного после Надсона поэта, каким был в то время К. Фофанов. В этом же 1889 году (14 июля) он замечает в письме к тому же Полонскому: «Надо быть дубиной, чтобы не различать поэтического содержания Тютчева, Майкова, Полонского и Фета. Но какое содержание у Фофанова? Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что это варьяции на фетовские темы»<sup>4</sup>.

В самом деле, если попытаться учесть все многочисленные поэтические декларации Фофанова, то в основе их мы найдем различные вариации одного и того же общеромантического представления об искусстве как преодолении

тягот земного существования, когда поэзия – тот глоток воздуха, который помогал Фету время от времени прорывать лед будничной жизни. Для Фофанова это уже не драматический прорыв в стихию свободного творчества, а скорее вольное предпочтение:

Блуждая в мире лжи и прозы,  
Люблю я тайны Божества:  
И гармонические грезы,  
И музыкальные слова.  
Люблю, устав от дум заботы,  
От пыток будничных минут,  
Уйти в лазоревые гроты  
Моих фантазий и причуд<sup>5</sup>.

Такую легкость перехода от «низменных» сфер земного существования в область мечты и красоты знала, пожалуй, только русская романтическая поэзия времен Жуковского (Но ах! пленен небесным,/ Земное позабыл).

Поэзия Фофанова легко превращает в фантазию и грезу скучный мир серых будней, отражает не столько реальность жизни, сколько восторженные, необычные мечты о ней:

Не правда ль, все дышало прозой,  
Когда сходились мы с тобой?  
.....  
А посмотри, в какие речи,  
В какие краски я облек  
И наши будничные встречи,  
И наш укромный уголок!  
В них белопенные каскады  
Шумят, свергаясь с холма;  
В них гроты, полные прохлады,  
И золотые терема.  
В них ты, блистательная фея;  
В них я – восторженный боец –  
Тебя спасаю от злодея  
И торжествую наконец [62].

Правда жизни (а реальная жизнь поэта и его семьи была подлинной трагедией, напоминающей семейную драму Мармеладых из романа Достоевского) с несколько даже наивной легкостью продолжается фантазией, которая только и дает возможность своего рода компенсации за унижение и бессилие («и торжествую наконец») тяжкого житейского существования.

Два мира – поэзия и повседневность – не только резко разведены в стихотворениях Фофанова, они и не могут соединиться, как день и ночь:

В темном царстве влачится ряд пасмурных дней,  
А в лазурном – мгновенье прекрасное [51].

Унижающая человека повседневность бесконечно тягуча, творческий экстаз мечты и фантазии – мгновение.

В своем отзыве о творчестве Фофанова 80-х годов Фет в общем прав – это действительно «варьяции на фетовские темы», преимущественно ранние. Но в этих «варьяциях» есть и существенные отличия от фетовской поэтической системы, сложившейся в иную эпоху и иных условиях. Точнее всего эти отличия можно почувствовать в стихах о природе, тем более что романтик Фофанов тонко чувствует ее, и лучшие его стихи как раз те, где ему удается «прорваться» к ней сквозь «лазоревые гроты», «белопенные каскады», «узоры радуг», «лучей лампы» и т.д. Тогда в них можно найти, хоть и не столь часто, чисто фетовский «вкус к конкретности», к запахам и ароматам, обнаруживающим «шестое чувство» поэта – зоркость к красоте, музыкальность:

Гаснет вечер, гаснет небо  
В бледном золоте лучей.  
Веет тихою печалью  
От безлиственных аллей.  
Даль пронизана туманом,  
Точно пылью голубой,  
Пахнет свежеею травой  
И увядшею листвою [144].

Была ль то песнь, рожденная мечтою,  
Иль песнею рожденная мечта, –  
Не знаю я, но в этот миг со мною  
Родились добро и красота... [104].

Пахнет почкою березовой,  
Мокрым щебнем и песком... [151].

Подобных примеров фетовской поэтической зоркости к подлинной красоте реального мира можно привести не так уж много, но то, что они есть, свидетельствует о несомненной ориентации Фофанова на выработанную Фетом лирическую систему. На это указывают и характерные для Фофанова

и воспринятые от Фета принципы лирической композиции стихотворений, сущность которых в сопряжении «природного» и «человеческого» в нерасторжимое художественное единство. Для молодого поэта такое единство в большинстве случаев оказывается нереализованным, потому что природный ряд такого рода сопоставлений не уравнивается «человеческим» или «жизненным» содержанием, которое или превосходит природное, или не соответствует ему:

Сумерки бледные, сумерки мутные  
Снег озарил переменным сиянием,  
Падают хлопья – снежинки минутные.  
Кроют все белым, как пух, одеянием... [110].

Посмотри: у пруда, где в прохладную тень  
Зной струится сквозь ветки дрожащие ив, –  
Реют мошки; родил их сверкающий день,  
И мрут они к ночи, мгновенье прожив [110].

Почти всегда, даже в лучших «природных» стихах Фофанова, эти точно схваченные и поэтичные образы природной жизни оказываются лишь своего рода вспомогательным материалом для прояснения различных жизненных, духовных обстоятельств или чувств лирического героя. Так вслед за первым из приведенных выше четверостиший идет заключительное:

Снежно... бело, но проходят мгновенья –  
Снова не видно ковра белоснежного...  
Грезы так падают, грезы сомнения,  
В сумерки бледные сердца мятежного [110].

Вычурно-тривиальные «грезы сомнения», да еще «падающие», подобно снегу, с неба, вместе со стертым «сердцем мятежным» безнадежно уничтожают прекрасную поэтическую зарисовку зимних сумерек. Точно так же второе четверостишие, прекрасно воссоздающее сложную, поэтически выразительную динамику стихийной жизни природы, портится прямолинейным сравнением ее с «сонмом докучных забот» в душе лирического героя. Часто в такого рода уподоблениях второй член сравнения совершенно теряет присущую предшествующим стихам свежую образность, превращается в безличный знак первого. Характерный пример такого рода катахрезы – стихотворение «Скошенные травы». Оно начинается

с поэтического описания разнообразия весенних цветов, каждый из которых имеет свой запах, свой «наряд». А далее идет сравнение, в котором исчезает первоначальная свежесть образа:

Мы все – цветы родных полей.  
Весною юности капризной  
Любили знойный зов страстей... [143].

Реальные благоухающие и такие жизненно достоверные цветы, одни из которых «любили блеск и зной», другие – прохладу, третьи «дышали сладостней мечты», а после гибели их под косой «долго плыл их вздох протяжный» – эти истинно поэтические образы как бы еще раз гибнут и стираются теперь уже под тяжестью тривиального сопоставления. Реалистическая конкретность природного образа там, где она есть, как в приведенном стихотворении, никак не вписывается в общую романтическую схему, создавая явный эстетический диссонанс, характерный не только для Фофанова, но и других поэтов 80-х годов. Это явление явно переходного порядка: классические поэты умели слить в нерасторжимую целостность «природное» и «духовное», «человеческое». У Фета, например, сорванный цветок «золотом вечным горит в песнопенье». В поэзии символической подобная прямолинейность сопоставления природного и человеческого была бы снята или сложно зашифрована. Эстетические диссонансы Фофанова несут в себе потенцию иных, мучительных и непреодолимых диссонансов бытия, далеко выходящих за сферу эстетического только, что и происходит в его поэзии более позднего времени – 90–900-х годов и что ставит его в ряд непосредственных «предтеч» символизма. Не случайно Мережковский именно на этих особенностях поэтического творчества Фофанова заостряет внимание: «Фофанов прежде всего не эпикуреец, подобно Фету, с которым только по внешности он имеет некоторое сходство... Я не знаю в русской литературе поэта более неровного, болезненного и дисгармоничного. Ничего не стоит вышутить и обнаружить его комические стороны. Едва ли у него найдется и одно стихотворение, от первой до последней строчки внешне



выдержанное... Это – поэзия резких и мучительных диссонансов. Этот поэт городской, порождение тех самых петербургских туманов, из которых вышли полубезумные и таинственные герои Достоевского»<sup>6</sup>. Фофанов, по мысли Мережковского, по своей детски беззащитной и болезненной искренности, выраженной в неровных и даже парадоксальных стихах, дал тем не менее русскому искусству, как Надсон и Гаршин, «что-то небывалое, что-то свое, они довели до последних пределов нашу современную скорбь и нашу потребность веры»<sup>7</sup>. В лирике Фофанова, утверждает Мережковский, «привлекает не сама природа – он мало ее знает, а то, что лежит там, за пределом ее. Как неловко он смешивает черты пейзажа, подмеченные где-нибудь на Черной речке или в Новой Деревне, с фантастическими оттенками своего внутреннего мира, с царством фей. Все предметы, все явления для него в высшей степени прозрачны. Он смотрит на них как на одушевленные иероглифы, как на живые символы, в которых скрыта божественная тайна мира. К ней одной он стремится, ее одну он поет! В современной бездушной толпе это больше чем мистик, это ясновидящий, один из тех редких и странных людей, которых древние называли *vates*»<sup>8</sup>.

При всей односторонности оценок критика (природу, которую знал поэт – Северной России, – он глубоко чувствовал, тонко изображал ее неброский колорит, оттенки, запахи, звуки, переходные моменты), Мережковский безусловно прав в том, что для Фофанова действительно было важным то, «что лежит там, за пределами ее». Если у Фета параллелизм «природного» и «душевного» рядов в стихотворении, как правило, уравновешен и выливается в обобщающую поэтическую мысль или целостное переживание, то у Фофанова «за пределами» природного или конкретно-предметного плана возникает часто диссонирующая мысль, болезненное переживание, ощущение тоски, истощенности жизни. Например:

Звучали волны, чуть дыша,  
 Темнели краски в море,  
 И мнилось вечером – душа,

Как жизнь, погаснет вскоре!.. [177].

Или:

Нам цветы нежней дышали,  
И о славе лепетали  
Водометы и ключи.  
А теперь – теперь в потемках,  
На поруганных обломках,  
Муза, плачь или молчи! [176].

А в прекрасном стихотворении Notturmo («Полосы лунного света легли...») пейзажная картина туманного северного вечера, рисующая некую иллюзию самодостаточной жизни природы («белый туман» поднялся над землей, «мшистые огни» ожили, ветка нависла, как рукав, корни, точно змеи, тянутся из трав, сад движется и бредит), в заключительной строфе предстает вполне мистическим исчезновением мира как «виденья»:

Тайная жизнь, прозябая кругом,  
Дышит и сыплет холодным огнем.  
Веет и грезит, и мнится: сейчас  
Мир, как виденье, умчится из глаз [179].

В еще большей степени отмеченные Мережковским диссонансы проявляются в характерных для поэтики Фофанова контрастах подчеркнуто конкретных жизненных (часто бытовых) реалий и «сказок чудных», снов, а в плане стилевом конкретного и отвлеченного, далекого и близкого. Подобное мироощущение точнее всего выражено им в формуле:

Еще к земле прикован чуткий стих,  
Но к небесам уже подняты крылья [102].

При этом антиномии неба и земли, света и тьмы, природы и души, реального и идеального смещаются, дерзко нарушая элементарные логические связи, чего невозможно представить ни в лирике Фета, ни классической поэзии вообще, но что стало обычным в раннесимволистской поэзии:

На небе тьма, а солнце жжет долины,  
И солнце то взошло в душе моей!.. [208].

Это не похоже на трансформацию романтической метафоры «пожара сердца» (Полонский, Фет), это скорее разрушение романтического образа: невозможно представить, чтобы душевный пожар жег долины, да еще ночью,

но это легко представимо в рамках нарождающейся новой поэтической образности рубежа веков. Более того, этот пример лишний раз доказывает непреложную истину: самые необычные и дерзкие образы новой поэзии за редким исключением (эпатаж!) рождаются все-таки на почве, вспаханной и взлелеянной предшественниками.

Мережковский, таким образом, совершенно точно угадал еще в начале 90-х годов, что находится «за пределами» совсем для него неинтересного предметно-природно-сказочного мира лирики Фофанова: мятущаяся и болезненно-растерянная душа поэта и современного человека, разуверившегося в обновлении этого мира и склонного к мистике, грезам и вымыслу в творчестве, ибо

Лишь вымыслу возможна новизна!  
Для правды нет ее у человека,  
И опытом, затверженным от века,  
Как жизнь, как смерть, развенчана она... [128].

Косвенно правоту Мережковского подтверждает и то, что современные исследователи творчества Фофанова склонны к выделению в творческом наследии поэта двух тематических пластов, аргументируя это своеобразной «двухслойностью» его миропонимания: «Верхний слой, общедоступный и наиболее популярный, составляют образы звезд, цветов и «задумчиво-чудных сказок», нижний же, наиболее существенный в эстетическом отношении, – демонизм – глубинная басовая партия... диссонирующей песни Фофанова». Эта концепция предложена в книге итальянского исследователя Де Микелиса, вышедшей в Венеции в 1973 году, и поддержана в рецензии на нее автором монографии о творчестве поэта и ряда статей о нем Е. З. Тарлановым<sup>9</sup>.

При всей условности и известной приблизительности определения «нижнего слоя» поэзии Фофанова как демонической (с чем согласен Е. З. Тарланов), речь идет о постепенном нарастании в романтическом творчестве Фофанова комплекса мотивов и особенностей поэтики, соответствующих, с одной стороны, бодлерианству с его «цветами зла»

и вообще французскому декадентству, а с другой – русской раннесимволистской поэзии 90-х годов. Именно эти мотивы уловил еще в начале 90-х годов Мережковский «за пределами» природного ряда романтической лирики Фофанова: в дальнейшем они не только усиливаются, но и становятся основной темой немногих, но важных и показательных для эволюции поэта стихотворений. О направленности «варьяций на фетовские темы» в «верхнем слое» романтической лирики Фофанова говорилось выше, следует подчеркнуть только, что ориентация на фетовскую лирику подкреплялась и определялась близостью некоторых общеэстетических установок (апология красоты, непреднамеренность и суггестивность лирического творчества, мелодизм, импрессионистичность).

Во втором, «демоническом», слое лирики Фофанова не только заметно сгущаются контрасты частного и общего, причем частные, конкретные детали часто приобретают символический характер, как, например, в стихотворении «Тише, Муза», а общее – «иной мир», создаваемый из мечты, как бы «заменяет» саму действительность:

Я населил таинственным мечтаньем  
Надзвездные миры:  
В них вдунул жизнь, облек очарованьем,  
Принес свои дары.  
Я острова цветущие раскинул,  
Пустыни и леса;  
И в радугах над ними опрокинул  
Иные небеса и т.д. [180].

Или:

Какой-то сон, как тайна непонятный,  
Ко мне слетал, – в восторге тихом я  
Воображал прекрасные края,  
И шум лесов, и ветер ароматный [131].

Конструируемая по общеромантическим рецептам «иная» действительность, приобретающая самые фантастические очертания мечты и вымысла, все больше вмещает в себя, особенно в первой половине 90-х годов, мотивы тревоги или даже страха перед непонятной тайной этого мира сна, грез и видений, приобретающей эзотерический оттенок:

Дрожишь – и не сможешь проснуться,  
 Готов погибать без надежд,  
 Пока не откроешь в испуге  
 Для жизни ослабленных вежд...  
 А как же от жизни проснуться  
 Изнывшему в трудной борьбе,  
 Где смерть, точно демон, хохочет:  
 «Не скрыться, не скрыться тебе!..» [159].

Мучительное блуждание в лабиринтах тяжелого и непонятного сна столь же гнетуще и безысходно, как и в жизни, и тогда теряются границы между сном и явью, одно может замещаться другим («А как же от жизни проснуться...»). Различие можно уловить только в степени конкретизации сновидного и жизненного зла. Во сне

А кто-то, как демон, хохочет:  
 «Не скрыться, не скрыться теперь!».

В жизни же, от которой невозможно проснуться и избавиться от ее кошмаров, и само зло приобретает реальные очертания смерти:

Где смерть, точно демон, хохочет:  
 «Не скрыться, не скрыться тебе!».

Во сне – «кто-то», в реальности – «смерть», во сне действие отвлечено от субъекта, в реальности направлено на субъект (не скрыться тебе). Самое нереальное сливается с реальным и конкретным. Поэтика нереального (фантастического, сновидного, иррационального, «демонического» и т.д.) у Фофанова отчетливо ориентируется на общеромантическую поэтику лирического выражения смутного и неопределенного, загадочного, филигранно разработанную Фетом. У него мы постоянно встречаем эти «кто-то», «что-то», «где-то», «какое-то», как и другие, более изощренные формы выражения «неразгаданных тайн» природы, творчества и человеческого духа. Тургенев шутивно пародировал это постоянное тяготение Фета к неопределенности описываемых состояний. «Где-то что-то веет, млеет». Особенно часто эти неопределенно-личные местоимения употребляются в весенних природных циклах Фета, обновляющаяся природа предстает в постоянных трудноуловимых изменениях, когда «О тайнах шепчет божество... / И бессознательная сила / Свое ликует торжество». Вот как

описывается, например, поэтическое состояние души после благотворного и очистительного весеннего дождя:

С сердца куда-то слетела забота,  
Вижу, опять улыбается кто-то;  
Или весна выручает свое?  
Или и солнышко всходит мое? [144].

Эту улыбку «кого-то» в чисто пейзажной миниатюре можно понять только в самом широком и крайне отвлеченном смысле как радостное ощущение лирическим «я» поэта оживших после дождя стихийных сил природы, ее «улыбающегося» лика, ее чистой красоты.

Наиболее выразительно в этом плане стихотворение «Весенний дождь», в котором воссоздается вполне зримая и, казалось бы, не таящая в себе особой тайны панорама наступающего дождя. Точка наблюдения здесь – комнатное окно усадьбы:

Еще светло перед окном,  
В разрыве облак солнце блещет,  
И воробей своим крылом,  
В песке купаясь, трепещет.  
А уж от неба до земли,  
Качаясь, движется завеса,  
И будто в золотой пыли  
Стоит за ней опушка леса.  
Две капли брызнули в стекло.  
От лип душистым медом тянет,  
И что-то к саду подошло,  
По свежим листьям барабанит [139].

Предпоследний стих сообщает всей миниатюре неожиданную загадочность и даже таинственность. Почему «что-то» подошло к саду, когда из развития темы стихотворения совершенно ясно, что завеса дождя, двигаясь от опушки леса через поля, приблизилась к нему? Безусловно, сказалась свойственная Фету тенденция к одухотворению, «очеловечиванию» природной жизни, но не это здесь главное. Фет, как мы знаем, всегда придерживается убеждения в стихийности, бессознательности творческого акта, а значит, и бессознательности творческого восприятия изображаемых явлений, каждое из которых своевольно «играет собственной жизнью». Иррационализм творческого восприятия и порождает этот

неожиданный образ, содержащий в себе поэтизацию природного явления. Важно подчеркнуть, что образ этот, при всей своей неожиданности и таинственности, тесно связан со всей изображенной в стихотворении поэтической картиной, с ее движением и происходящими внутри нее изменениями, он и возникает из этой общей картины в апогее ее развития, совпадающим, как это часто бывает у Фета, с концовкой стихотворения.

Фофанов очень чутко улавливает эти особенности фетовской поэтики таинственного и неопределенного, но истоки ее у него иные. В стихотворениях романтического плана неопределенно-таинственные ситуации часто навеяны фантазией, грезой.

Например, в стихотворении «От луны небесной, точно от лампы...»:

Где-то торопливо скрипнула калитка.  
Кто-то раздвигает влажную сирень...  
Вон в саду мелькнула белая накидка,  
В озаренной чаще проскользнула тень... [84].

В последней строфе вся эта таинственность и смутная неопределенность проясняется предельно ясно, даже несколько наивно и прямолинейно:

Нет, вокруг все тихо! Это только грезы!  
За окошком осень. Это шепчет мне  
В ароматной дреме молодая роза,  
Тихо увядая на моем окне [84].

Интересно, что и замысел, и развитие темы этого стихотворения напоминают известное фетовское «На кресле отваясь, гляжу на потолок». На это указывают и некоторые детали лирического сюжета: лампа и тени от нее у Фета – лампада и блеск от нее у Фофанова, осенний сад у того и другого. Но у Фета переливы теней от лампы пробуждают воспоминания о вполне реальных, хотя и прихотливо-импрессионистически воссозданных в стихотворении событиях личной душевной жизни автора, у Фофанова освещаемая лампадой увядающая роза навеивает красивую грезу. У Фета – импрессионистический «пейзаж души», у Фофанова – романтический разлад между желанной «иной жизнью», создаваемой мечтой, и реальностью (увядающая роза на подоконнике). Самое нереальное – грезный мир – сближается с обыкновенными и конкретными картинами домашнего быта.

В стихотворениях «демонического» плана намечается невозможная у Фета, но родственная поэтическому миру новых поэтов 90-х гг. – персонификация нереального и таинственного:

И мнится, кто-то невидимкой  
Идет, таинственный, как сон...  
И кто-то дышит негой сладкой  
В лицо горячее украдкой... [153].

Как следствие этого, возникает тема двойничества, демонизации таинственного и иррационального в поэтическом сознании лирического героя («Двойник», «Призрак», «Предчувствие», «Лабиринт» и др.).

Как сторож чуткий и бессменный  
Во мраке ночи, в блеске дня –  
Какой-то призрак неизменный  
Везде преследует меня.

(«Призрак»)

Ночь осенняя печальна,  
Ночь осенняя темна;  
Кто-то белый мне кивает  
У открытого окна.  
Узнаю я этот призрак,  
Я давно его постиг:  
Это – бедный мой товарищ,  
Это – грустный мой двойник.

(«Двойник»)

Идешь от порога к порогу.  
От темных ворот до ворот  
И чувствуешь: кто-то незримый  
Вослед за тобою идет.

(«Лабиринт»)

Сама частота появления мотивов двойничества в стихотворениях Фофанова 90-х годов говорит об их неслучайности: они закономерны, если подойти к ним с точки зрения логики его лирического творчества. Постоянное балансирование на грани реальности и грезы об иной, идеальной, но вымышленной действительности, которая, как мы видели, иногда близка к тому, чтобы заместить собой реальную, способно к персонификации и демонизации этой нежеланной, болезненной, злой и страшной, непонятной реальной жизни, уйти от которой ни в какие «гроты фантазии» не дано. В уже упоминавшемся стихотворении «Тише, Муза» мы находим признание, многое объясняющее в этой творческой и психологической коллизии:



Тише, Муза! Слышишь волки  
 Воют жалобно вдали?  
 Мы озябли, мы устали  
 Сердце грезы истерзали  
 Путь наш долг и уныл [175].

Сладость грез оказывается не только обманчивой, но и мучительной – за ними стоит весь кошмар чудовищной и непонятной действительности. В этом смысл знаменитого стихотворения Фофанова «Чудовище», которое особенно выделяли и ценили современники поэта и которое Брюсов определил как «жуткое и странное». В нем это чудовище – воплощение кошмара жизни, или, по Брюсову, «полноты этой жизни, принятой во всех ее проявлениях, от великого до позорного, от самого прекрасного до самого безобразного»<sup>10</sup> – возникает сразу и из ничего, из абсолютно неопределенного «что-то»:

Зловещее и смутное есть что-то  
 И в сумерках осенних, и в дожде...  
 Оно растет и ширится везде,  
 Туманное, как тонкая дремота...  
 Но что оно? Названья нет ему... [166].

«Оно» всюду – и «в сумраке неосвещенных лестниц», и «под сводами больничных коридоров», и «в сумраке, и в ясном свете дня...» – «Оно везде, во всем, ежеминутно...».

Но что оно? Названья нет ему! [167].

Конечно, в зыбкой и жуткой неопределенности этого стихотворения отразилась мятущаяся душа и тревожное мироощущение человека рубежа веков. Нечто подобное находит, например, А. Белый в некоторых стихах А. Блока, написанных сразу после «Стихов о Прекрасной Даме»: «Обращаясь к хаотической действительности, поэзия Блока обращается в кошмар: по городу бегают черные люди, прибегают в дом, где все кричат у круглых столов, к утру на розовых облаках обозначается крест, а в весенних струйках у тротуара плывет безобразный карлик в красном фраке». В интерпретации Белого «это и есть многоликий змей-дракон, собирающий против Нее (т.е. Вечной Женственности. – А. Л.) свои силы. Боясь Ее победы над миром, он преследует Ее в Ее обители»<sup>11</sup>.

Здесь важно то, что именно обращение к хаосу действительной жизни порождает диссонирующую тему – у Блока на фоне «Стихов о Прекрасной Даме», у Фофанова – романтической лирики грез и фантазий. Но символистской интерпретации, как стихи Блока, фофановское «Чудовище» не поддается, ибо строится как импрессионистически зыбкий, но не порывающий связи с реальностью поэтический образ. Неопределенное «что-то» получит довольно определенную характеристику уже в первом стихе – «зловещее и смутное» – и постепенно, проходя через длинный ряд других определений и воплощений, формируется как подготовленный и мотивированный образ хаоса и кошмара городской жизни. Сама последовательность развития поэтической темы, когда из «ничего», из небытия рождается «что-то», а потом приобретает облик какого-то явления, которому «нет названия», характерна для некоторых (очень редких) стихотворений Фета. Естественно, сравнивать их с «Чудовищем» можно лишь в строго определенных пределах – только в плане характера поэтической образности и ее развития, учитывая, что у Фета в ее основе – природный мир, в стихотворениях Фофанова – социальный. Стихотворение Фета «Вечер», написанное еще в 1855 году, начинается так:

Прозвучало над ясной рекою,  
Прозвенело в померкшем лугу,  
Прокатилось над рощей немой,  
Засветилось на том берегу [212].

Крайняя неопределенность создает здесь впечатление какого-то природного хаоса: что-то случилось, произошло в природе, то ли молния, то ли гром; в разных местах это явление проявило себя по-разному: прозвучало над рекой, прозвенело в лугу, прокатилось над рощей, засветилось на берегу. Во втором четверостишии первые два стиха нейтральны – дают пейзажную картину и не проясняют самого явления. Вторые два стиха добавляют новые штрихи и способствуют прояснению хаотической картины:

Погорев золотыми каймами,  
Разлетелись как дым облака.

Последняя строфа миниатюры воссоздает новые коллизии разыгравшейся природной драмы: кажется, все успокоилось, но вопрос о том, что же это было, остается:

На пригорках то сыро, то жарко,  
Вздохи дня есть в дыханье ночном,—  
Но зарница уж теплится ярко  
Голубым и зеленым огнем.

«Зарница», казалось бы, определяющее слово, но стихотворение называется «Вечер». Не слишком согласуются «дыханье ночное» и «жаркий» пригорок, а последние две строчки вроде бы говорят о том, что прошли и вечер, и ночь и наступает утро. Зыбкость и неопределенность впечатления остается. Явление не прояснено — «названья нет ему». При всей полярности жизненных сфер и мироощущения, запечатленных в стихотворениях Фофанова и Фета, их роднит схожая модель образной структуры, основанная на иррационально-импрессионистическом восприятии и изображении сложных жизненных и природных явлений, на отмечавшейся ранее общности эстетических и творческих принципов.

Не случайно русские символисты и старшего, и тем более младшего поколений никогда не считали Фофанова своим соратником, а, как и Фета, только предшественником, хотя его творческая деятельность, начавшись на рубеже 80-х годов, развивалась практически синхронно со всеми этапами символической поэзии, а сам Фофанов в 1900-м году в стихотворении «Декадентам», гневно обрушиваясь на «князей уродства» и «жрецов с подъятыми власами», заявляет, что «вопят они о чем-то непонятном». Но при этом нельзя не учитывать, что «второй слой» лирики Фофанова и знаковое для него «Чудовище» объективно выражают, как об этом уже говорилось, мироощущение *fin de siècle*, говоря словами Брюсова, «человека наших дней, смутно сознающего все величие, всю силу, все грозное очарование современного мира»<sup>12</sup>.

*Лирика А. А. Фета  
в поэтической системе Вл. С. Соловьева*

Многочисленные утверждения о родственности лирических систем А. Фета и Вл. Соловьева исходят как бы из самоочевидности явления – нет работ, в которых бы эта проблема подвергалась специальному анализу. Мы располагаем часто ценными, но суммарными, или, напротив, частными характеристиками творческих контактов двух поэтов в исследованиях, посвященных главным образом А. Блоку. Это объясняется, по-видимому, тем, что само сопряжение имен Фета и Соловьева давно и прочно освящено символистами, для которых чрезвычайно важными были не только философские концепции последнего, но и то, что он был поэтом «школы Фета». Особенно это относится к «младшим» символистам, выступившим в самом начале XX века с программой преодоления кризиса индивидуалистического сознания на путях поиска «абсолютных» начал. Таким абсолютом, имеющим мистико-идеалистический смысл, но тем не менее ставящим препону безбрежному разливу индивидуализма, явилась для Блока и близких ему поэтов теория «Вечной Женственности» Вл. Соловьева, а также его лирика, во многом поэтически конкретизировавшая эту теорию.

При этом важно отметить, что молодые А. Блок, А. Белый, С. Соловьев и другие родственные им поэты, увлеченные соловьевскими идеями, с высочайшим пиететом относясь к его стихам, во многом и Фета воспринимали через призму соловьевской поэзии. Перед ними Фет предстával как бы «одухотворенным», «очищенным» Соловьевым. Фетовские зоркость, вкус к конкретности еще не имеют для них того значения, которое будут иметь позже. Постигание Фета, таким образом, для молодых поэтов осуществляется во многом через Соловьева, и это обстоятельство в свою очередь требует обоснования, оно означает, что новое поэтическое поколение, поставившее своей целью обновление русской поэзии и нашедшее опору в этой своей деятельности в числе других ценностей и в поэзии Соловьева и Фета, находило что-то общее и ценное для

себя в наследии того и другого. Вот это «общее» в мироотношении, в эстетике, в творческих принципах и стиле этих поэтов, несмотря на сложность и противоречивость их сопряжений и отталкиваний, нам и предстоит выяснить хотя бы в некоторых основополагающих аспектах.

О многолетних личных отношениях Фета и Соловьева здесь мы можем сказать лишь то, что они были настолько насыщены «высоким умственным интересом»<sup>13</sup> [280, 321], совместной творческой работой над переводами Горация, подготовкой к изданию фетовского перевода «Фауста» Гете, составлением «Вечерних огней» и предполагавшегося полного издания стихотворений Фета, а главное – искренним обменом мнениями по поводу «многообразных трудов»<sup>14</sup> [280, 321] одного и стихов другого, что вполне заслуживают того, чтобы стать предметом отдельного исследования. О том, насколько глубоко и проникновенно Соловьев понимал поэтический мир Фета, характернейшие особенности его лирической образности, красноречиво говорит одно из его писем, которые мы приведем здесь частично: «Дорогой и многоуважаемый Афанасий Афанасьевич! Приветствуют вас звезд золотые ресницы, и месяц, плывущий по лазурной пустыне, и плачущие степные травы, и розы весенние и осенние, приветствует вас густолистный развесистый лес, и блеском вечерним овеванные горы, и милое окно над снежным каштаном... Приветствует вас лев св. Марка, и жар-птица, сидящая на суку, извилистом и чудном. Приветствуют вас все крылатые звуки и лучезарные образы между небом и землею. Кланяется вам также и меньшая братия: слепой жук, и вечерние мошки, и кричащий коростель, и молчаливая жаба, вышедшая на дорогу. А наконец, приветствую вас и я, в виде того серого камня, который вы помянули добрым словом. Плачет серый камень, в пруд роняя слезы... Бесценный мой отрезок настоящей, неподдельной радуги, обнимаю вас мысленно в надежде на скорое свидание»<sup>15</sup>.

Эти строки, написанные поистине фетовским лирическим языком, наполненные образами его стихотворений, свидетельствуют о главном:

Соловьев не только любил, понимал, ценил поэтическое творчество Фета (это можно почувствовать и в его критических статьях), но и в какой-то мере был способен жить в мире фетовских поэтических образов, что, как известно, является самым верным признаком своего рода со-творчества, без которого не может быть органической преемственности. Ведь сама суть поэтической традиции заключается именно в этой органике сопереживания, верного чувства настроения и тональности, мироощущения и образного строя поэта-предшественника. Конкретные проявления всего этого в стихах поэта-последователя – реминисценции, всякого рода переключки, переосмысление образов и т.д. – это уже следствия, следы более важных и общих закономерностей, истоки которых следует искать в родственности или близости коренных мировоззренческих и эстетических представлений, ибо элементы тематической, образной, стилистической близости, свидетельствующие о прохождении Соловьевым «школы Фета», были видны уже его младшим современникам-символистам.

Валерий Брюсов писал в статье, напечатанной непосредственно после смерти Соловьева в 1900 году (но написанной при жизни поэта по поводу 3-го издания его «Стихотворений»): «Его ранние стихи до такой степени перенимают внешние приемы учителя, что их можно было бы нечувствительно присоединить к сочинениям Фета, как к собраниям стихов Овидия присоединяют стихи его безымянных подражателей. Таковы, например, стихи «Пусть осень ранняя смеется надо мной», «Нет вопросов давно, и не надо речей» и т.п. Но самобытная, сильная личность Вл.Соловьева не могла не сказаться скоро и в его поэзии. В то время, как в поэзии Фета начало художественное преобладало, Вл. Соловьев сознательно представил в своих стихах первое место – мысли»<sup>16</sup>. Что касается усвоения «внешних приемов» фетовской лирики, начиная с композиционно-структурных принципов построения стихотворений и кончая особенностями поэтической образности, метафорики и словоупотребления, то Брюсов безусловно прав, и относится это не только

к ранним стихам, но и к лирике Соловьева в целом. Но мнение Брюсова о преодолении фетовской традиции в области «мысли», т.е. в философской лирике нуждается в уточнении. Нам кажется, что и в общих вопросах философии искусства, и в собственно эстетических воззрениях позиции Фета и Соловьева гораздо ближе, чем это обычно представляется. В стихотворении 1897 года, одном из нескольких, посвященных памяти Фета, стихотворении трогательно-интимном, очень высоко оценивая «дар безумных песен», которые поэт «не скрыл в землю», оставил в наследство людям, признавая, что

Он все сказал, что дух ему велел,

Соловьев так отвечает на тревожащий его вопрос о том, почему же при всем этом смерть старого поэта, казалось бы, совершенно естественная:

Он был старик давно больной и хилый;  
Дивились все – как долго мог он жить –

так волнует его, не дает покоя и спустя много лет:

Здесь тайна есть... Мне слышатся призывы  
И скорбный стон с дрожащею мольбой...  
Непримиренное вздыхает сиротливо,  
И одинокое горюет над собой [115].

То, что «непримиренное» и «одинокое» относятся не только к щепетильным для обоих поэтов вопросам религии, подтверждает и другое стихотворение, написанное год спустя во время морского путешествия в Египет и посвященное Фету – «Песни моря». Тот же вопрос, та же тревога о «запредельной» судьбе умершего поэта:

И под небом другим, с неизбежностью споря,  
Та же тень все стоит над мечтою моей [123].

Здесь прямо сказано, без малейшей ноты осуждения, но с безмерной болью и печалью, о «слезах», «ропоте», «скорби», с которыми ассоциируются «безумные песни» и «алмазные грезы», плоды творчества дорогого, близкого человека и поэта, в стихах и самом образе которого продолжают жить тревога и скорбь, тонко ощущаемая и осмысливаемая

Соловьевым не только в масштабе человеческой судьбы, но и человеческой истории:

Брызги жизни сливались в алмазные грезы,  
А теперь лишь блеснет лучезарная сеть,—  
Жемчуг песен твоих расплывается в слезы,  
Чтобы вместе с пучиной роптать и скорбеть [123].

Такое понимание творческой судьбы Фета Соловьевым не дает повода для того категорического вывода, который делает К. Мочульский: «Фет был прямым антиподом Соловьева по характеру и убеждениям», а возможность и неизбежность конфликта снимались якобы только тем, что «он (Соловьев. — А. Л.) предпочитал не возмущаться, а смеяться над дикими выходками своего приятеля: считал его безответственным, не принимал всерьез его «идеологии» и умилялся его детской непосредственности»<sup>17</sup>. Несерьезность подобного представления о личных, тем более, творческих взаимоотношениях таких людей, как Фет и Соловьев, очевидна уже хотя бы потому, что Фет был одним из образованнейших и умнейших людей своего времени. Радикальные критики и поэты «Свистка», потешавшиеся над «гусиным мировоззрением» поэта (В. Зайцев), и понятия не имели о его духовных запасах и исканиях, но это хорошо понимали Л. Толстой, Ф. Достоевский, Н. Страхов, Вл. Соловьев, высоко ценившие общение с ним. Человек, переводивший основные труды А. Шопенгауэра, предвкушавший наслаждение от чтения Канта в переводе Соловьева (об этом он пишет в письме к нему от 26 июля 1889 г.), не мог «не приниматься всерьез» философом Соловьевым, не говоря уже о Соловьеве-поэте. «Здесь тайна есть...» в ином: духовная жизнь, духовные и интеллектуальные искания Соловьева и в философии, и в поэзии были изначально сосредоточены на поисках смысла бытия в идеальном, религиозном аспекте: идея Бога, Богочеловечества, Богоземли, Положительного Всеединства с его синтезирующим началом Вечной Женственности — и уже отсюда вытекающая идея красоты как одухотворяющей, преображающей этот Божий мир — вот далеко еще не полная, но грандиозная сфера, в которой бьется,



ищет и в конечном счете воплощается мысль Соловьева. Сфера духовной жизни и исканий Фета была не менее широкой, но воплощение мысли, ее конечные результаты были для него иными: для него все сводилось к поэзии, осуществлялось в ней. И это не должно производить впечатления сравнительной узости интересов последнего: как для Соловьева весь размах и вся широта мысли в конечном счете сводились к одной идее положительного всеединства и воплощающему эти идеи образу Софии, так и для Фета все его разнообразные интеллектуальные искания – философские, социальные (у него есть не только размышления, но и специальные работы по сугубо социальным вопросам), нравственно-эстетические, эстетические сводились в конечном счете к поэзии, воплощающей в себе красоту. Достойна удивления грандиозность соловьевских идей и их конечного синтеза – Софии, но ведь надо иметь в виду и то, что такое настоящая поэзия; это не книга стихов, это вся жизнь в ее лучших мгновениях – счастливых, трагических, радостных, печальных. И то, и другое – не только в творце и для творца – для людей, для будущего, в конечном счете – для жизни. Поэтому не курьезом, не облегченным вариантом снисходительности одного к слабостям другого представляются нам творческие связи двух действительно разных, непохожих людей, какими были Фет и Соловьев – гении вообще исключительны, – а вполне закономерными, во многом способными и возбудить интерес одного к другому, и в чем-то существенном друг друга дополнить – и не только в сфере поэтического творчества, но, прежде всего, конечно, в ней.

«Тайна», о которой говорит Соловьев в своем «фетовском» стихотворении, только и может быть понята именно в этом – поэтическом аспекте неутоlimого и острого интереса друг к другу людей разных поколений – с отцом молодого поэта, знаменитым русским историком С. М. Соловьевым Фет учился в Московском университете.

Поэтические произведения Вл. Соловьева занимают весьма скромное, но важное место в его колоссальном литературном наследии, они относительно

мало изучены как в русском, так и в западном литературоведении. Возможно, одной из причин этого является то, что ученые, занимающиеся анализом философских концепций Соловьева, в большинстве своем считают их поэтическими иллюстрациями этих концепций.

Соловьев, видимо, не только не ощущал себя, как Фет, поэтом – «верховным жрецом» красоты, но и вообще не считал свое «стихписание» делом таким же серьезным, как философские труды. Есть какой-то элемент случайности в самом обращении его к поэтическому творчеству, о чем может свидетельствовать такой эпизод: в юности Соловьев был увлечен одной из своих кузин – Е. В. Романовой. Одно из писем к ней (от 25 августа 1873 г.) он начинает следующим стихотворным экспромтом:

За днями дни обычной чередой  
Идут – а я письма не получаю,  
Другим же пишешь ты... Что случилось с тобой?  
Я этого совсем, мой друг, не понимаю.

И продолжает: «Видишь, до чего любовь может доводить даже философские натуры: еще немного – и я буду писать настоящие стихи, буду списывать их в тетрадь и буду угощать ими своих друзей»<sup>18</sup>. Шутливое предсказание сбылось, и уже в следующем 1874 году он начал писать первые свои «настоящие стихи», которые, по определению Мочульского, были «посвящены» предустановленной в душе его «идее положительного всеединства. Этой мистической интуиции он остался верным всю свою жизнь»<sup>19</sup>. Действительно, не соглашаясь в целом с мнением об иллюстративности поэзии Соловьева, следует тем не менее отметить, что именно эта идея положительного всеединства в ее различных вариантах, начиная от теократического учения о единстве церкви и кончая идеей о единстве демократического движения и прогресса, всегда была в центре его философских и поэтических интересов. Стремление к универсализму «на основе огромных и целостных философских концепций в духе Платона и Гегеля»<sup>20</sup> было той основой, которая объединяла противоречивые и меняющиеся философские воззрения Соловьева, но неизменным

оставалось само понимание положительного всеединства, в котором «единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу им. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, пустотою; истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как полнота бытия»<sup>21</sup>.

Эта полнота жизни осуществляется в единстве материального и идеального, вещественного и духовного, где единство это, по убеждению Соловьева, имеет ту особенность, что активным движущим началом является идеальное и духовное... Материя, вещество по сути своей, как и «материальные инстинкты животного мира» – проявление косности, хаоса, темной, непросветленной стороны мировой жизни. Но Творец равнодушен к красоте своих творений, поэтому, утверждает Соловьев в статье «Красота в природе», уже в растительном мире светлое начало побеждает косное вещество, а в животном – «активно-хаотическая» сторона (торжество материи и инстинктов) побеждается и преображается красотой: например, у позвоночных основной червь вбирается внутрь, становится чревом, поверхность тела облекается красивым покровом – чешуей, шерстью и т.д. Красота творима, но объективна, она онтологична и есть не что иное, как одно из воплощений всеединой абсолютно объективной идеи. В статье «Общий смысл искусства», развивая эти мысли, Соловьев пишет о назначении искусства, которое он видит в продолжении и развитии тех эстетических процессов, которые происходят в природе. Поэтому искусство, красота должны нести в себе одухотворяющее, нравственно преобразующее начало, ибо «вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через просветление, т.е. только в форме красоты»<sup>22</sup>. Красота, таким образом, мыслится философом не только как одухотворяющая косную материю идея, но и как одна из граней добра и истины. Другими словами, «вещественное бытие» только тогда становится прекрасным и бессмертным, когда воплощает в себе идею, и лишь одухотворенная материя способна воплотиться «в красоте нетленной и вечной»<sup>23</sup>. Необходимо подчеркнуть эту

особенность философского идеализма Соловьева: у него нет безусловного антагонизма между материей и идеей, он учит не об освобождении, очищении идеи, духа, красоты от материи, а о взаимном проникновении духа и плоти, о реальном преобразении материи духом, идеей. Поэтому и красота для него не бесплотна, но, так сказать, «духовно-телесна» и представляет собой чувственное воплощение идеи.

«Идеалисты обычно не любят, – пишет А. Ф. Лосев, – когда у них находят материалистические тенденции. Но вот Вл. Соловьева как раз не удовлетворяет идея в своем чистом виде, т.е. идея просто как смысл вещи, без самой вещи, без ее тела, без ее фактической осуществленности. И это у него прежде всего касается учения о самом Божестве. Конечно, Божество у него решительно все и есть всеединство, и это Божество тоже имеет свою идею, свой смысл, свой логос. Но всего этого для Вл. Соловьева еще очень мало. Божество обязательно есть еще и соответствующее тело, от него неотъемлемое, но тем не менее не сводящееся только на логос»<sup>24</sup>. Это наблюдение ученого, прекрасно знавшего и чувствовавшего не только философские, но и психологические, и эстетические особенности его творчества, позволяет приблизиться к пониманию очень важной в творчестве философа-поэта идеи софийности мира. Одну из своих работ о Соловьеве он назвал «Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева»<sup>25</sup>. Это очень точное определение, ибо София Соловьева – это основной и центральный образ, имеющий много общего с художественным и в то же время центральная и основная идея всей его философии.

София (Мудрость или Премудрость) у Соловьева носит и иные, несомненно опоэтизированные имена, хотя и не вымышленные им, а взятые из разных религиозных и мистических источников: «Жена, Облаченная в Солнце», «Дева Радужных Ворот», «Вечная Женственность», «Мировая Душа». В учении о Софии, пишет А.Ф. Лосев, «совместились и его идеализм, и его материалистическая тенденция, и его общественно-политическая стихия, и его русский патриотизм, и его эсхатология»<sup>26</sup>. Вместе с тем в этом

учении ясно просматривается понимание всего высшего, самой идеи всеединства с глубоко интимной, человеческой точки зрения, хотя бы потому, что это высшее олицетворяется в конечном счете в любви, в некоем «вечноженственном» начале, имеющем в то же время субстанциональное, онтологическое значение.

Другой важной чертой соловьевского философского и публицистического наследия, которая во многом объясняет и сам феномен философа-поэта, является признаваемое многими «соловьёвоведами» высокое художественно-поэтическое совершенство всего им написанного, его способность строить и выражать сложные философские концепции и мысли почти в художественной форме. Современник и исследователь Соловьева русский философ Е. Трубецкой так пишет об этом: «Пусть укажут мне философское учение, которое, признавая в полной мере результаты современного знания и его строгие методы, сочетало бы с ним умозрение столь возвышенное, широкое и смелое, столь враждебное всякому догматизму и вместе с тем непосредственно проникнутое положительными религиозными началами. Художеству мысли в его творениях соответствовало и художественное совершенство ее выражения, и мы смело можем признать его одним из великих художников слова не только русской, но и всемирной литературы»<sup>27</sup>.

Сама идея всеединства в сочетании с религиозным пафосом заключала в себе потенцию поэтичности, требовала для своего выражения не только анализ и логику, но и, при одушевленности и эмоциональности отношения к ней автора, художественности, известной поэтизации этой идеи – а отсюда уже не так далеко и до переключения в область «настоящих стихов», поэтического творчества.

Из сказанного следует, что идея софийности не могла не стать основой и в поэтическом творчестве Соловьева. Более того, в образной системе его лирических стихотворений она приобретает более живой, законченно-поэтический облик, оставаясь тем не менее таинственной и идеальной

в своей глубокой и запредельной сущности, так пленившей воображение молодых поэтов зарождающегося русского символизма.

Как это будет показано ниже, образ Вечной Жены в поэзии Соловьева своей безусловностью, идеальной «чистой» сущностью, самодовлеющим характером имеет нечто общее с образом Красоты в лирике Фета, в свою очередь включающим в себя вечноженственное начало. Муза и красота в поэзии Фета овеяны атмосферой высоких библейских образов, «чистота служения» им часто носит оттенок молитвенности и жертвенности, а само служение поэта приравнивается к миссии «верховного жреца» красоты:

С бородою седою верховный я жрец... [303].

Но при всей своей абсолютности, онтологичности идеал красоты у него не теряет связей с реальностью, не мистифицируется, но требует максимально абстрагированных, «музыкальных» принципов поэтического воплощения «идеи» явления, восходящих к Шопенгауэру, который пишет (в переводе Фета): «Музыка не выражает ту или другую отдельную определенную радость, то или другое ограничение, или боль, или испуг, ликование, веселость, душевное спокойствие сами по себе, а в известном смысле *in abstracto*, их сущность без всякого придатка и без всяких мотивов к ним»<sup>28</sup>. О том, что Фет не только полностью солидарен с Шопенгауэром, но и безусловно распространяет этот принцип на область поэтического творчества, свидетельствует его письмо к К.Р., в котором он касается этого вопроса: «Страдание, счастье, гнев, ужас и т.д., словом сказать, все мотивы дороги поэту, как мотивы... а о том, что кто-то страдал неведомо чем, а другой при лунном свете его любил, может быть гораздо толковее разъяснено прозою»<sup>29</sup>. Но еще задолго до знакомства с Шопенгауэром, в статье о Тютчеве 1859 года Фет утверждал нечто подобное: «Пусть предметом песни будут личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр.; но чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект... тем чище выступит его идеал. С другой стороны, чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнное его

выражение»<sup>30</sup>. Таким образом, понимание процесса поэтического творчества как своего рода феноменологии – познания чистого существа явлений – одно из важнейших свойств поэтического мироотношения Фета, наложившее свою печать на всю его лирику и сообщившее ей то изначальное противоречие, которое мы уже отмечали в связи с материалистическим по сути своей пониманием как самих явлений, так и идеала – Красоты. Очень сходное, хотя имеющее иную мировоззренческую основу, противоречие, отразившееся не только в философии, но и в поэзии (может быть, прежде всего в поэзии), мы находим у Соловьева. Для его философского идеализма была естественна вера в «другую, высшую действительность»<sup>31</sup> и идеальный путь к ней – положительное всеединство, Софию. С другой стороны, исследователи в идеализме Соловьева отмечают своеобразную реабилитацию материальной, земной жизни: «Мы находим в его творчестве и совершенно иные представления о сущности земной жизни – уже не «платоновские», а скорее напоминающие Гегеля. Материя понимается как неизбежное и закономерное развитие «божественной идеи»<sup>32</sup>. Это обстоятельство существенным образом отразилось в его поэзии и напоминает, хотя и в ослабленном варианте, фетовскую дихотомию материального и идеального. Небезынтересно в этой связи вдуматься в то итоговое определение произведения искусства, которое дает Соловьев в своей статье «Красота в природе»: «Всякое осязательное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния или в свете будущего мира, есть художественное произведение»<sup>33</sup>. «Осязательное», т.е. близкое к реальному изображению предмета или явления, должно осуществляться с точки зрения идеала – но ведь именно это эстетическое кредо исповедывал и практически осуществлял в своей поэзии Фет. Именно здесь с наибольшей ясностью обнаруживается родственность эстетического идеала двух поэтов. Не случайностью, а закономерностью поэтому должен восприниматься обмен мнениями между ними о столь важной, основополагающей категории, понимание которой в конечном счете решало вопрос об отношении реальности и идеала и цену

которой они знали оба: о Красоте. В письме Фету от 20 июля 1889 года Соловьев между прочим сообщает о том, что готовит «рассуждение «о красоте» для первого N Гротовского журнала» (т.е. журнала «Вопросы психологии». – А. Л.): «Определяю красоту с отрицательного конца как «чистую бесполезность», а с положительного как «духовную телесность» (подчеркнуто Соловьевым – А. Л.). Сие последнее будет ясно только из самой статьи, которая, надеюсь, заслужит ваше одобрение»<sup>34</sup>. Характерно, что определение красоты «с отрицательного конца» как «чистой бесполезности» не вызывает никаких сомнений и тем более протеста у Фета, понимающего, что имеется в виду: отрицание тенденциозности, требования или ожидания практической пользы, вообще всякой преднамеренности в искусстве. Но в отношении второй ипостаси соловьевской трактовки старый поэт счел для себя необходимым прокомментировать эту часть соловьевской формулы: «Хотя значение духовной телесности должно раскрываться в конце статьи, но и в том смысле, в котором я понимаю это счастливое выражение, оно мне чрезвычайно нравится. Я понимаю слово Духовный (подчеркнуто Фетом – А. Л.) в смысле не умопостигаемости, а насущного опытного характера, и, конечно, видимым его выражением, телесностью, будет красота, меняющая лик свой с переменной характера. Красавец пьяный Селен не похож на Дориду и Геркулеса. Отнимите это тело у духовности, и Вы ее ничем не очертите»<sup>35</sup>. В этом дружеском обмене мнениями, мало похожем на полемику, содержится тем не менее существенный момент, свидетельствующий не только о согласии с определением красоты Соловьевым («телесность», по Соловьеву, «насущный опытный характер», по Фету, – это, собственно, в разных словах выражаемая объективная материальность красоты), но и принципиально ином понимании существа дела, ибо «красота, меняющая лик свой с переменной характера», – это уже не соловьевская, а фетовская эстетическая установка, суть которой проявляется в том, что лирической системе Фета, при всей ее кажущейся похожести на соловьевскую, свойственна не только



и даже не столько «идеализация» объекта поэтического воплощения, сколько пристальное, «дерзостное» внимание к его конкретным, предметным, осязаемым, обоняемым, жизненно-неповторным свойствам и качествам, и только через это постижение тончайших, живых и реальных проявлений предмета или явления может осуществляться процесс его «идеализации», превращения в «чистую сущность», абсолютную ценность. В реальной поэтической практике это выражается в конечном счете в том, есть или нет в поэтическом воссоздании сам реальный объект с его видимым или ощущаемым «шестым чувством» поэта – зоркостью (по Фету) – различными свойствами и особенностями, среди которых можно было бы уловить главное – его красоту, которая (теперь уже и по Фету, и по Соловьеву) и есть проявление его сокровенной сущности, единственно важной и значимой для настоящего искусства, которая только и может заключать в себе «ощутительное» проявление истины и добра. Вот этот пункт – способность и постоянная готовность к уловлению «меняющегося лика» красоты одного и понимание ее как более или менее неподвижной «телесности» другого – и отличает существенно и резко действительно родственно сближенные по принципу «учитель-ученик» поэтические системы Фета и Соловьева. Есть и еще один немаловажный момент в этом различии: Фет очевидным образом подчеркивает здесь чисто человеческий аспект «духовной телесности» красоты, указывая на изменение ее облика в зависимости от характера ее проявлений: Селен не похож на Дориду. Антропоморфизм наряду с материальностью красоты и реальностью природы – один из важнейших эстетических принципов Фета, на который он указывал еще в 60-е годы: воплощая явление или предмет, художник «кладет на него чисто человеческое клеймо и выставляет на всеобщее уразумение. В этом смысле всякое искусство – антропоморфизм...»<sup>36</sup>. Как видим, «счастливое» определение Соловьевым красоты Фету не только «нравится», но и значительно корректируется им. Для того и другого красота – это идеальная сущность мира, но для одного (Фета) она «разлита по всему

мирозданию», для другого – «преображение материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала»<sup>37</sup>. Это «сверхматериальное» понимается Соловьевым как проявление Божественного, мистического. Материальность мира – только покров, скрывающий под собой его истинную сущность:

И под личиной вещества бесстрастной  
Везде огонь божественный горит [61].

Здесь, кстати, и проходит грань между столь дорогими для каждого из них онтологизированными символами их лирической поэзии – фетовской Музой и Красотой и соловьевской Вечной Женственностью. Как для Фета, так и для Соловьева понимание и поэтическое переживание красоты неразрывно связано с поэтическим воплощением природы. Философию природы Соловьева Сергей Булгаков определяет как «религиозный материализм»<sup>38</sup>. С этим определением трудно не согласиться, если взять в расчет саму логику мысли поэта-философа: «И как некогда земля в силу действия на нее Духа Божия произвела из себя в лице Адама творение сверхземное – разумного человека, подобным же образом впоследствии сама природа, в силу вновь нашедшего на нее Духа Божия породила в лице Христа существо сверхчеловеческое. Адам – сын земли, но не просто земля, а, так сказать, Богоземля; Христос – сын человеческий, не просто человек, а Богочеловек. Совершенный плод земли – больше, чем земля, совершенный плод человеческой природы – больше, чем человек»<sup>39</sup>.

Интересно заметить, что в этом рассуждении, выражающем «зерно» религиозных представлений Соловьева о коренных основах природы и мира, ощущается бесконечное движение, процесс совершенствования и обновления – и в этом, видимо, суть того «божественного огня», который вечно горит «под корою вещества бесстрастной». Природа, таким образом, предстает как «недостроенная обитель человеческого духа»<sup>40</sup>, и верить в природу – значит признавать в ней сокровенную светлость и красоту,

которые делают ее Телом Божиим. Истинный гуманизм есть вера в Богочеловека, и истинный материализм есть вера в Богоматерию»<sup>41</sup>.

В свете этих положений становится более конкретным и понятным определение красоты, данное Соловьевым в письме Фету как «духовной телесности», как и осторожные коррективы, внесенные в него Фетом, который читал и знал философские работы своего друга, коррективы, переводящие само понятие «телесность» из религиозно-мистического в природно-человеческий план.

Однако для Фета, в других случаях всегда жестко и нелюбезно отстаивающего свои душевные убеждения, было нечто несомненно близкое и родственное в соловьевском понимании природы и красоты. Существо дела, на наш взгляд, заключается в том, что фетовская дихотомия материальности природы и мира как таковых и идеальности их поэтических отражений как «чистого существа» явлений в принципе, если абстрагироваться от религиозных и мистических мотиваций Соловьева, была действительно близка его дихотомии материи (понимаемой им как Тело Божее) и идеи, также стремящейся к абсолютной, сверхчеловеческой «чистоте» явлений (понимаемым как проявление их божественной сущности). Благодаря этой близости основных онтологических ценностей (но, оговоримся еще раз, на принципиально различной основе) и стала возможной сопоставимость некоторых важных особенностей их поэтических систем.

Выше уже упоминалась близость структурно-композиционных принципов построения лирических стихотворений у Фета и Соловьева. Конкретно это выражается в традиционном для романтизма противопоставлении или сопоставлении двух различных сфер: у Фета, для лирики которого существенен и важен психологизм как метод поэтического воплощения эмоции, впечатления, переживания, в конечном счете — человеческой души, это сопоставление «природного» и «душевного» рядов, нередко переходящее в их слияние и даже тождество, на что как важный

способ проявления «поэтической мысли» в стихе указывал он сам: «Но что она (поэтическая мысль – *А. Л.*) тут, за это ручается тайное сродство природы и духа или даже их тождество»<sup>42</sup> У Соловьева сходный принцип композиции, но основан он чаще на противопоставлении, антитезе высокого и низкого, небесного и земного, духовного и материального, явления и сущности, а в любовной лирике – любви истинной, духовной, платонически-аскетической и любви чувственной, плотской, греховной. Конечно, это только определяющие тенденции композиционных решений, у того и другого есть множество отступлений от них: у Фета есть стихотворения, в которых природные явления контрастируют с явлениями духовного ряда, у Соловьева есть стихотворения, в которых даже «Дева Радужных Ворот» не чужда чувственной страсти, но для лирической системы двух поэтов отмеченный композиционный принцип является определяющим. В его конкретизации выявляется и расхождение, эстетическая основа которого названа выше: для Соловьева «лик красоты» устойчив, умозрительно определен, антитеза нужна лишь для утверждения положительной тезы, заключающей в себе или идеальное, или трагедийное, в духе эсхатологических воззрений поэта, решение темы. У Фета сопряжение «природного» и «человеческого» начал основано не на принципе «тезы» и «антитезы», а на все возрастающей конкретности описаний сопоставляемых «рядов», причем и «человеческое» и «природное» у него – эстетически и этически равноценны:

Два мира властвуют от века,  
 Два равноправных бытия:  
 Один объемлет человека,  
 Другой – душа и мысль моя [101].

Само постижение истины, всех жизненных процессов осуществляется в лирике Фета двумя однонаправленными и взаимообусловленными путями: постижение природы во всем ее разнообразии и единстве и человеческой души в ее безмерности и в тончайших, еле уловимых проявлениях ее жизни. Поэтому так важна зоркость поэта к конкретным и сиюминутным

проявлениям этой бесконечно разнообразной жизни природы и души, так важен миг «уловления» красоты в этом разнообразии.

Возникает естественный вопрос: есть ли какой-то положительный смысл в подобном сопоставлении или противопоставлении различных по сути жизненных сфер в поэзии Фета и Соловьева и если есть, то в чем его значение для того и другого? Ведь априори можно предположить, что здесь дело не ограничивается простым следованием давней традиции романтического двоемирия. Уже говорилось о том, что для Фета в подобных «двухрядных» построениях осуществляется своеобразная философия тождества, «сродства природы и духа», их совпадения и взаимопроникновения. «Этим, – пишет П. Громов, – достигается и этим объясняется своеобразный фетовский оптимизм, радостное приятие мира в слиянии «природного» и «душевного» начал<sup>43</sup>. Вряд ли в полной мере можно согласиться с этим выводом, ибо придется признать гедонизм как глобальную задачу творчества поэта, что, конечно же, неприемлемо. Перспективнее и ближе к истине, на наш взгляд, понимание этой важной особенности фетовской лирики в контексте общего движения научной мысли и литературы второй половины XIX в. к синтезу, понимаемому как стремление к «гармонии», «единству», как мечта о «синтетическом» – разносторонне прекрасном человеке и человеческом бытии – эти идеи находят свое (различное) отражение и у Чернышевского («Что делать?»), и у Достоевского («Идиот»), и у Чехова. В поэзии Фета синтез «природного» и «человеческого» осуществляется как снятие противоречий, что органично согласуется с его тенденцией к воссозданию «чистой сущности» явлений и пантеистическим в основе своей мироотношением.

В лирике Соловьева, не в последнюю очередь под влиянием его философского опыта, намечилось, по мнению З. Минц, совсем иное осмысление синтеза – «не как снятия противоречий, а как их обостренно-антитетического, «диалогического» сосуществования в рамках нового сложного целого»<sup>44</sup>. Ведь стремление к целостности, гармонии, поиск путей

к единству человека с Богом и природой в системе понятий Соловьева не исключали, а предполагали, что и человек, и Бог, и природа не теряют при этом своей содержательности и формальной суверенности. Сама идея положительного всеединства в своем идеальном осуществлении есть не что иное, как «полнота бытия», понимаемая Соловьевым в очень широком духовно-космическом плане. Но она осуществляется только тогда, когда «сохраняет и усиливает свои элементы». Такое понимание общего и индивидуального сохраняет свое значение и в поэтическом творчестве Соловьева, определяя не только структурные особенности и тематический репертуар его лирических стихотворений, но и очевидные противоречия творческого сознания, в них отразившиеся. Прежде всего это касается соотношения мистической и реально-психологической трактовки поэтических тем. Эти противоположные тенденции сосуществуют в его творчестве, и это обстоятельство вызывало часто непонимание и неприятие. Г. Чулков, например, утверждал, что в стихах Соловьева «поэзия смерти празднует свою черную победу», а «душевное настроение, которое преобладало у Соловьева, несовместимо с любовью и творчеством здесь, на земле»<sup>45</sup>. В. Саводник говорил о «полном отсутствии в его поэзии чувственного элемента»<sup>46</sup>. Это, конечно, не так. У него есть стихотворения, окрашенные в тона такой сильной земной страсти, что резко противоречат его же мистическим декларациям, есть и прекрасные, поэтические, тонкие и одухотворенные пейзажи, особенно любимой им природы русского севера и южной Финляндии. Антиномии поэтического сознания не снимались и мистическим переживанием природы как Мировой Души, глобальным и, казалось бы, всепроникающим образом Вечной Женственности, что, между прочим, явно противоречит основному свойству мифологического сознания, для которого, по мнению Е. М. Мелетинского, характерна «гармонизация личности, социума и предметного окружения»<sup>47</sup>. Переживание Вечной Женственности, так полно отразившееся в поэзии Соловьева и в значительной степени определившее направленность восприятия

поэтической традиции, прежде всего фетовской, была не просто мифологической апперцепцией действительности. Это своего рода реальность его поэтического сознания, подкрепленная не только верой, но и мистическим опытом. Поэтическое восприятие реального мира, природы, человека в стихотворениях Соловьева как бы корректировалось этой «второй реальностью» его творческого сознания, и только с учетом этого обстоятельства можно понять идейно-образный комплекс, формирующий поэтический «лик» Вечной Женственности в его лирике, а также его истоки в предшествующей литературной традиции.

В уже упоминавшейся статье Лосев анализирует возможные исторические источники происхождения самой идеи софийности у Соловьева. Среди них называются и античные гностики, и Каббала, и немецкие мистики, и – как самый значительный и несомненный источник – древнерусская старина, русская иконопись и храмовая образность и символика<sup>48</sup>. На наш взгляд, наряду с этими источниками философской идеи правомерен вопрос об истоках поэтической образности, связанной с центральной идеей и центральным образом лирической поэзии Соловьева, тем более, что общие указания на них мы находим у самого автора. Так, в рецензии на стихотворения Полонского Соловьев цитирует «самого вдохновенного из английских поэтов» Шелли:

Есть существо, есть женственная Тень,  
Желанная в видениях печальных.  
На утре дней моих первоначальных  
Она ко мне являлась каждый день...  
Она пришла с далеких берегов,  
Из областей загадочно-туманных,  
Красавицей нездешних островов.

Эти поэтические видения английского поэта во многом напоминают мистические прозрения самого Соловьева, описанные им в «Трех свиданиях». Но есть и существенное различие: «женственная Тень» Шелли – это все-таки романтическая аллегория Музы. На это указывает и традиционное перечисление поэтических тем, и конечный вывод стихотворения:

Во всем она сквозила и жила,  
В чем правда и гармония была.

«Подруга вечная» Соловьева – конечно же, не олицетворение Музы, но в стихотворении Шелли он мог увидеть и нечто близкое глобальному символу собственной поэзии – связь «женственной Тени» с небесной стихией солнца, огня, зари:

И в летний день, ликующий и жаркий,  
Когда небесный свод огнем блистал,  
Она прошла такой чудесно-яркой...

Но, как мы знаем, среди исторических источников идеи софийности для Соловьева особое значение имели национальные, а сама идея, по мнению Лосева, органически включает в себя «аспект национально-русский»<sup>49</sup>. Естественно поэтому, что и поэтическая образность, связанная с Софией, разрабатывалась Соловьевым прежде всего на основе русского литературного контекста. Прежде всего он указывает в этой связи на одного из самых внутренне близких ему поэтов – Полонского: «...никто, после Шелли, не указал с такой ясностью на сверхчеловеческий, «запредельный» и вместе с тем совершенно действительный и даже как бы личный источник чистой поэзии»<sup>50</sup>. Он имеет в виду и полностью цитирует стихотворение Полонского «Царь-девица», которое и Блоком позже воспринималось как проявление своеобразной «гражданственности» Полонского, связанной с народно-поэтической образностью<sup>51</sup>. В нем та же ситуация, что и в стихотворении Шелли: Явление Музы, Красоты в образе таинственной женственности, но у Полонского эта аллегория Музы-Красоты предстает не столько в «сверхчеловеческом» и «запредельном», сколько в сказочном, овеянном народной фантазией образе «Царь-девицы», у которой

На челе сияло солнце,  
Месяц прятался в косе,  
По косицам рдели звезды,—  
Бог сиял в ее красе.

Для Соловьева важно то, что и у Шелли, и у Полонского образы «женственной Тени» и «Царь-девицы» выступают как истинные символы веры в настоящее искусство, красоту, т.е. важна их поэтическая подлинность,



человеческая интимность и вместе с тем идеальность, «запредельность», божественная суть, которая только и может выразить беспредельную веру в искусство и красоту: «Он (Полонский. – *А. Л.*), как и Шелли, знал, что это – существо и истинная сущность всех существ, и если она и является как тень, то не от земных предметов»<sup>52</sup>. Для Соловьева поэтическая истина, «ощутительным» проявлением которой является красота, не есть создание мечты или плод рефлексии, которые могут обмануть, истина, добро и красота имеют один источник – веяние Божества: «Счастлив поэт, который не потерял веры в женственную Тень Божества, не изменил вечно юной Царь-девице: и она ему не изменит и сохранит юность сердца и в ранние, и в поздние годы»<sup>53</sup>. Если у Шелли и Полонского Соловьев находит лишь ограниченные аналогии своему представлению о «Вечной Женственности» – только как различные образные персонификации Музы и Красоты (трансцендентную – у Шелли, народно-поэтическую – у Полонского), то гораздо более глубокие, обобщенно-символические, а главное – имеющие онтологический характер образы, близкие самой сути соловьевской поэтико-философской идеи «Вечной Женственности» с ее поэтическими вариантами «Души Мира», «Лучезарной», «Подруги вечной» он мог встретить в лирике своего поэтического наставника и друга А. Фета.

Широта и разнообразие поэтической образности, связанной с воплощением идеи софийности в лирике Соловьева, объясняется тем, что, являясь основой его поэтического мира, она предопределяла мистическое и эстетическое переживание природы и духовной жизни: «Она, царица, открывается и в природе, и в любви, и в молитве. Она чувствуется и в хаотической стихии, и в покое бытия. Ее музыкой проникнута вся поэзия Соловьева, и это придает ей высокую оригинальность и совершенно особую, чарующую прелесть»<sup>54</sup>. Сам Соловьев был убежден, что в той или иной мере переживание Вечной Женственности вообще свойственно истинной поэзии: «Все истинные поэты так или иначе знали и чувствовали эту «женственную Тень», но немногие так ясно говорят о ней»<sup>55</sup>. Из близких ему поэтов «яснее

всех» сказал о ней Полонский, и в стихотворении, посвященном его памяти, итог его творческой деятельности определяется Соловьевым как «подвиг сердца женского». В трех стихотворениях, посвященных памяти Фета, говорится о другом, и итоги подводятся иные:

Отшедший друг! Твое благословенье  
На этот путь заранее со мной.  
Неуловимого я слышу приближенье,  
И в сердце бьет невидимый прибой [117].

Вместо «ясности» «подвига сердца женского» в поэзии Полонского – «неуловимое», «невидимый прибой» поэзии Фета. Но это «неуловимое» Соловьев умел хорошо «уловить», а «невидимое» видеть и ценить. «Женственная тень» в ее трансцендентальной или русско-сказочной оболочке если и присутствует в поэзии Фета, то именно как «неуловимое», но вместе с тем отчетливо выраженное женское начало, которое проходит через всю поэзию Фета. Нередко мы встречаемся в ней с такой поэтической интерпретацией женского образа, которая как раз из-за «неуловимости» переходов природного и человеческого оставляет впечатление высшей тайны, идеальной сущности, которая, однако, именно чертами поэтической образности ассоциируется не только с «женственной Тенью», но и «Женой, Облаченной в Солнце» самого Соловьева):

Ты вся в огнях. Твоих зарниц  
И я сверканьями украшен;  
Под сенью ласковых ресниц  
Огонь небесный мне не страшен.  
Но я боюсь таких высот,  
Где устоять я не умею.  
Как сохранить мне образ тот,  
Что придан мне душой твоею?  
Боюсь – на бледный облик мой  
Падет твой взор неблагоклонный –  
И я очнусь перед тобой  
Угасший вдруг и опаленный [314].

Конечно, здесь «высокая игра»: свидание в свете зари или молний – «огонь небесный» освещает своим сверканием возлюбленную. Высота, которой «боится» лирический герой – и высота неба, и любви, восторга, очарования и в то же время высота «души» возлюбленной, но боязнь потери

всего этого опять возвращает к символам высоты и небесного огня, причем оксюморон последней строки выражает высшую, своего рода «чистую сущность» ужаса потери любви, падения с высоты. Это лишь весьма приблизительный, неполный и неточный «пересказ» ситуации, в принципе невозможный в такого рода лирике. Мы лишь хотели подчеркнуть «неуловимость» сочетания и слияния вполне конкретных образов «природного» и «человеческого» рядов, создающих то веяние идеальной женственности, которую так чутко «улавливал» Соловьев в подобных стихотворениях Фета.

Женственное в лирике Фета – всегда тайна, раскрыть которую он и не пытается, считая ее такой же закономерной принадлежностью искусства, как и красота:

И на вершине красоты  
Живую тайну вдохновенья  
Всем существом вещаешь ты [127].

Это обращение к «мечты несбыточной подруге» может считаться своеобразным «кредо» любовной лирики Фета.

Женственностью овеяны и природные явления в поэзии Фета, особенно его «весенние» циклы, где весна окружена такой же тайной, чистотой, молодостью, ее поэтизация также способна порождать образы, напоминающие соловьевскую «Жену»:

Я ждал. Невестой-царицей  
Опять на землю ты сошла... [147].

Можно в связи с поэтическими образами соловьевской «Вечной женственности» напомнить и то, что он сам считал для себя важным у Шелли и Полонского: «женственная Тень», как аллегорическое воплощение Музы и поэзии. У Фета Муза не только «вечно девственна», ее образ часто соотносится со сверхчеловеческим и запредельным, абсолютным в своем чистом и «небесном» служении, хотя мистический и даже религиозный аспект этого служения отсутствует:

Все та же ты, заветная святыня,  
На облаке, незримая земле,

В венце из звезд, нетленная богиня,  
С задумчивой улыбкой на челе [301].

В этой интерпретации музы есть, пожалуй, все слова и образы, которыми и Соловьев поэтизирует «Вечную женственность», но нет главного – мистического трепета перед ликом Божества, это – «создание мечты», подобное тому, которое он находил у «блестящего и несчастного Лермонтова»<sup>56</sup> – в этом, вероятно, и причина того, что в ряду поэтов «подвига сердца женского» Фет Соловьевым не назван. Если у Полонского «Бог сиял в ее красе», – т.е. «запредельность» образа непосредственно связана с его божественной сущностью, и именно в этом его «совершенно действительный и даже как бы личный» характер, сама интимность которого вызвана религиозным чувством, то в образах Фета этого чувства нет, «нетленная богиня» – это та же красота, и Соловьев это прекрасно понимал. Общность установки на идеализацию мира явлений не исключала принципиального различия: фетовский идеал «очищен» красотой, но он не порывает с природой, естественной или человеческой первоосновой, более того, сохраняет с ней живую, поэтически выразительную, чувственно ощущаемую связь. «Парение», «полет» над объектом художественного воплощения позволяет увидеть, высмотреть в нем множество таких деталей и свойств, которые и составляют сущность красоты, невидимой, однако, «непосвященному». «В его стихах, – пишет современный поэт Кушнер, – мы встречаемся поистине с самой поэзией, освобожденной от балласта: это воздушный шар, с которого в восхитительном новом ракурсе видны земные детали»<sup>57</sup>. «Земные детали», конкретная природная первородность предмета или явления человеческой жизни при любом «полете», идеализации и поэтизации остаются для Фета сущностно важными проявлениями красоты, а значит, и признаками подлинной поэзии.

Для Соловьева тоже важна «телесность», но, как мы видели, в ином, мистическом по сути понимании: для него необходимо «верить в природу», только при этом условии перед человеком может открыться «сокровенная светлость и красота, которые делают ее Телом Божиим»<sup>58</sup>. Природа, таким

образом, превращается в субстанцию, и способ ее познания – вера. Вся эстетика Соловьева построена на этом двуедином принципе – материальность природы и мира как Божественная субстанция и безусловная идеальность как воплощение Мировой Души, что, конечно же, прямо отразилось в его поэзии. К этому следует добавить также все то, что связано с многократно описанными биографами и им самим мистическим опытом: «Вл.Соловьев, – пишет о. Сергей Булгаков, – также, как Алеша Карамазов, был не только философом мировой души. И он, как Алеша, пережил «такую минуту», познал ее мистическим опытом»<sup>59</sup>.

Все сказанное в конечном счете определило характерный для Соловьева принцип «поэтической учебы» у Фета, восприятия его образности, структурных особенностей и других «внешних приемов» творчества. Принцип этот состоит в том, что «земные», материальные детали и вообще «природный», чувственно-конкретный мир фетовской лирики Соловьевым «одухотворяется» в соответствии с его мистическим переживанием природы. Это значит, что реальность теряет свои конкретные очертания или, как это определил Г. Бялый, «дематериализуется» («Внешний мир в поэзии Соловьева как бы дематериализуется»<sup>60</sup>). Сам философ объясняет это иначе: «В религиозном ощущении дана действительность ощущаемого, реальное присутствие Бога». В свою очередь «действительность Божества не есть вывод из религиозного ощущения, а содержание этого ощущения»<sup>61</sup>. Другими словами, в предметных, «земных» реалиях фетовских стихотворений Соловьев ценил торжествующую материю, но не видел «Богоматерию», о которой он учил, не ощущал за ее «блистательным покровом» «лика Божества». Именно поэтому, учитывая логику философского учения Соловьева, а в стихах – логику его поэтической мысли как мистического переживания природы и мира, а также его эстетических представлений о красоте как «духовной телесности», вернее, на наш взгляд, говорить все же не о «дематериализации», а об одухотворении как основном принципе преображения реальности, в том числе и природной, а также

психологической конкретности образов поэзии Фета. Мочульский так описывает этот процесс одухотворения «поэтического натурализма Фета»: «Плоть мира становится прозрачной, образы превращаются в символы, яркие краски тускнеют, звучания приглушаются, и «под грубою корою вещества» начинает просвечивать «нетленная порфира»<sup>62</sup>. Это, конечно, лишь общая тенденция, некая «равнодействующая» процесса адаптации лирики Фета в поэтическом творчестве Соловьева в целом, которую легко проиллюстрировать, сравнив уже процитированное выше стихотворение Фета «Ты вся в огнях. Твоих зарниц...» с очень близким ему стихотворением Соловьева «Вся в лазури сегодня явилась...»

В первом из них, несмотря на символику небесного огня, зарниц, лучей, перед нами разворачивается психологическая драма, в которой «она» все же воспринимается реальной женщиной, а «такие высоты», на которых «не умеет» устоять герой, не что иное, как опять-таки реальное состояние влюбленного, страшщегося потерять обретенное. Высокая любовь, как и красота, как это часто бывает у Фета, ассоциируется с полетом, самозабвением, отсюда и концовка стихотворения:

И я очнусь перед тобой  
Угасший вдруг и опаленный.

В стихотворении Соловьева «она» окружена схожей символикой огня, лучей, зари, но ощущения реальной «встречи», тем более какого-либо конкретного женского облика не возникает – ситуация сразу переводится в область мистического одухотворения «царицы», а психологическое состояние героя исключает всякую возможность «земного» чувства:

Сердце сладким восторгом забилося,  
И в лучах восходящего дня  
Тихим светом душа засветилась... [61].

Концовка стихотворения, как и у Фета, включает в себе мотив угасания огня, пламени, но как непохоже, несовместимо его смысловое наполнение. У Фета «угасший», «опаленный» – это символы психологического переживания любовного чувства, у Соловьева – реальная, «земная» заря,

воспринимаемая как нечто чуждое, враждебное мистической «царице» именно в силу своей реальности и конкретности:

А вдали, догорая, дымилось  
Злое пламя земного огня [61].

Сопоставление этих двух стихотворений убедительно, на наш взгляд, иллюстрирует общий принцип одухотворения «поэтического материализма» Фета Соловьевым, хотя здесь и нет следов внешних влияний и перекличек (соловьевское стихотворение было написано раньше фетовского – тем показательнее сама тенденция). Но общий принцип не исключает, а предполагает различные варианты своего осуществления на разных этапах эволюции творчества поэтов.

В самых ранних стихотворениях Соловьев находится, что называется, в плену фетовских поэтических образов, ритмов, мелодики, и иных, по Брюсову, «внешних приемов». Но вместе с тем столь же отчетливо заметна и тенденция к переосмыслению этих образов, к переводу их в иной, далекий от поэтической конкретности, столь свойственной «пейзажной» и «любовной» лирике Фета, философско-религиозный план. В стихотворении, под которым стоит дата 9 июня 1875 г., Соловьев явно следует знаменитому фетовскому «Шепот, робкое дыханье...» (1850 г.) во всем – лексике, образности, строфике, ритме, вплоть до прямых реминисценций, не соблюдается только одно условие – безглагольность (видимо, из-за невообразимой сложности задачи). Сравним наиболее характерные фрагменты:

Фет:

Свет ночной, ночные тени,  
Тени без конца,  
Ряд волшебных изменений  
Милого лица.  
В дымных тучках пурпур розы ...  
Отблеск янтаря,

Соловьев:

В сне земном мы тени, тени...  
Жизнь – игра теней,  
Ряд далеких отражений  
Вечно светлых дней.  
Серый сумрак предрассветный  
Землю всю одел;

И лобзание, и слезы,  
И заря, заря!

Сердцем вещим уж приветный  
Трепет овладел.

Кроме отмеченных сходных и совпадающих моментов, обращают на себя внимание и как будто бы аналогичные временные параметры двух стихотворений – движение от ночи к утру. Но это кажущееся совпадение, т.к. у Соловьева и «сон земной», и «сумрак предрассветный» означают вовсе не то, что «свет ночной» и «отблеск янтаря» у Фета. В его стихотворении вообще нет «события», которое не названо, но воссоздано в стихотворении Фета – любовного свидания, как нет и каких бы то ни было реалий земного пейзажа, а движение времени от ночи к рассвету – символ грядущего обновления мира – одно из самых ранних (в поэзии) проявлений его эсхатологических настроений. Даже явно реминисцентный стих «ряд далеких отражений» изменен и переосмыслен: у Фета речь идет о волшебных изменениях лица возлюбленной, у Соловьева – об отражении вечного и постоянного лика Божества, символизирующего иной мир, совсем не похожий на «тени» и «сон» земной жизни:

Голос вещей не обманет,  
Верь, проходит тень –  
Не скорби же: скоро встанет  
Новый вечный день.

Стихотворения эти, настолько близкие по формальным признакам, что приходится исключать случайность совпадений и признать вполне «материальные» следы творческого контакта, оказываются тем не менее очень далекими друг от друга в плане смысловом. Одинаковые слова и сходные ритмико-интонационные и синтаксические конструкции лишь подчеркивают противоположность идеальных устремлений двух поэтов. Но есть и нечто общее в этих устремлениях, и это общее чрезвычайно важно для Соловьева: в стихотворении Фета любовь предстает не только в своей очевидной природной и материальной «оболочке» (реальность любовного свидания, природных деталей и их временных изменений), но как идея, как «чистая» сущность явления, как возможность возможного, достигнутый



и осуществленный идеал. Ведь в стихотворении, кроме самой «идеи» любви в ее природно-временном воплощении, ничего нет, его «объект» – само чувство, сама эмоция, воссозданная в «волшебных изменениях», колебаниях, движениях природы, времени и «милого лица». Но при этом Фет не переходит той грани, которая отделяет идеал от его природной и человеческой сущности. Это и есть то понимание красоты, которое он декларировал в письме к Соловьеву, разъясняя свое представление о «духовной телесности» – не «умопостигаемая», а имеющая «насуточно-опытный характер», «меняющая лик свой». Соловьев же сразу устремляется в область «запредельного», переходя столь важную для Фета грань природного, земного – в полном соответствии со своим пониманием красоты как «духовной», т.е. не только идеальной, но и Божественной «телесности».

Поэтому в его ранней лирике мы, за редким исключением, не находим не только столь органичного для Фета соотношения природной и психологической сфер, но и вообще сколько-нибудь значимых для выражения поэтической мысли конкретных деталей природы или реалий психологического переживания земных коллизий. И даже там, где они есть, они проявляются вне связи с определенной картиной реального мира:

Близко, далеко, не здесь и не там,  
В царстве мистических грез,  
В мире, невидимом смертным очам,  
В мире без смеха и слез... [73].

Это или чисто философская лирика, или – что чаще – медитации на религиозные темы, среди которых на первом плане – тема подруги вечной, лучезарной «царицы», которая выступает в сугубо «запредельном» облике: как небесное видение, греза, предчувствие; нити, связывающие ее с земной природой, проявятся позже, в зрелой лирике Соловьева, особенно в его «финском» цикле стихотворений 90-х годов.

В 1883 году после длительного перерыва вышел сборник «Вечерних огней» Фета. Самое деятельное участие в его подготовке принимал Соловьев, более того, ему принадлежит, как свидетельствует авторская надпись на

подаренном ему экземпляре книги («Дорогому зодчему этой книги»), и композиция сборника. В одном из писем к К.Р. Фет пишет о долгих беседах «с тонким знатоком поэзии В. С. Соловьевым»<sup>63</sup> в связи с выпуском третьего сборника «Вечерних огней».

Эти свидетельства важны для нас в связи с тем, что именно в «Вечерних огнях» наиболее концентрированно представлены стихотворения, дающие основания говорить об эволюции Фета в направлении, столь органичном для Соловьева, – к философской поэзии. И хотя он по-прежнему убежден, что «разумом... не напишешь стихотворения», что «разум – ходячая монета всего рода человеческого» и что только «интуитивная сила... прочнее, вернее... кровнее, наследственной, индивидуальной»<sup>64</sup>, большую часть раздела «Элегия и думы» первого выпуска «Вечерних огней» составили стихотворения, в которых пейзажные картины уступают место космическим, а психологическая конкретность душевных обобщений – философски обобщенной мысли, которая, однако, не теряет своей поэтичности. Это давнее и неизменное убеждение Фета: философская мысль в принципе не противопоказана поэзии, но она должна быть трансформирована в мысль поэтическую, которая является «только отражением мысли философской»<sup>65</sup>. Он и здесь верен своему принципу: «искать в естественных пределах искусства». В Шопенгауэре Фет, как мы отмечали, нашел философское обоснование и подтверждение своим давним и дорогим для него взглядам на жизнь и искусство, но в стихах, в том числе и тех, где есть совпадение мотивов и даже заимствование философских образов из переведенного им главного труда Шопенгауэра «Мир как воля и представление», «нет и тени той философии пессимизма, ощущения безысходного ужаса бытия, переживания жизни как нескончаемой цепи страданий, что составляет пафос шопенгауэровской философской системы»<sup>66</sup>.

Важно подчеркнуть те принципиальные сдвиги, которые явились результатом эволюции и коснулись как самого содержания поэтической мысли, так и метода ее выражения. Если раньше, до «Вечерних огней»,

наиболее общей мировоззренческой основой поэзии Фета была философия пантеизма (в оригинальном соединении с элементами стихийного материализма, о чем говорилось), а основным методом поэтического выражения – параллелизм «природного» и «душевного» при многообразии способов их метафорических взаимовыражений, то в философской лирике 80-х годов на первый план выходит общая мысль, проникнутая особым «космическим лиризмом»<sup>67</sup>, а основным способом ее воплощения становится не метафора, а символ, т.е. «та смысловая обобщенная мощь предмета, которая, разлагаясь в бесконечный ряд, осмысливает собой и всю бесконечность частных предметов, смыслом которых она является»<sup>68</sup>.

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
Что жизнь и смерть, а жаль того огня,  
Что просиял над целым мирозданьем  
И в ночь идет, и плачет уходя [347].

«Томительное дыханье» жизни, смерть – это сквозные образы и мотивы не только «Вечерних огней», но и лирики Фета в целом, оттеняющие безыдеальный, неизменный, лишенный красоты мир социума, который он в другом стихотворении определяет как «базар крикливый Бога». Но что означает этот огонь, просиявший над целым мирозданьем и теперь уходящий в ночь? Это и есть та «смысловая обобщенная мощь» образа, способная давать бесконечно расширяющийся ряд значений. Ясно, что речь идет о трагедийности бытия вообще, но также и о том, что гордый, скорбящий, горящий и бунтующий дух человека бессмертен и что это бессмертие духа полнее и ярче выявляется на фоне мира, обреченного смерти. В то же время угадывается трагедийная по сути своей мысль о невозможности понять вечную и великую тайну жизни и смерти... Очевидна вызывающая многочисленные ассоциации полифония фетовского образа, заключающего в себе все признаки образа-символа, «осмысливающего собой всю бесконечность частных предметов, смыслом которых он является».

Такого рода смысловой полифонизм и символичность «космических» стихотворений Фета периода «Вечерних огней» оказались наиболее

близкими и даже родственными поэтическими устремлениями Соловьева к его идеалу Вечной Женственности, имеющем ту же беспредельно космическую природу:

Под чуждой властью знойной вьюги,  
Виденья прежние забыв,  
Я вновь таинственной подруги  
Услышал гаснущий призыв.  
И с криком ужаса и боли,  
Железом схваченный орел,  
Затрепетал мой дух в неволе,  
И сеть порвал, и ввысь ушел.  
И на заоблачной вершине,  
Пред морем пламенных чудес,  
Во всесияющей святыне  
Он загорелся и исчез [71].

Здесь та же оппозиция, что и в стихотворении Фета – безыдеального мира «земли», картина которого конкретизирована и усилена эпитетом «чуждый» и образами железной клетки и рвущего ее орла – и уходящего ввысь к «заоблачной вершине» трепещущего и горящего неземной любовью человеческого духа, хотя, как нетрудно заметить, речь идет совсем об ином, и соответственно иным представляются читателю смысловое и эмоциональное содержание этой оппозиции. Ощущение трагедийности связано исключительно с «чуждой властью» земного бытия, а «там», «во всесияющей святыне» – царство свободы и любви. Мотив огня в обоих стихотворениях – это то, что роднит, связывает в общую жизненную стихию человека и вселенную, он символизирует подлинную жизнь духа и души человека, но у Фета она изоморфна «душе» мира («просиял над целым мирозданьем»), у Соловьева – всецело и беспредельно отдается во власть «таинственной подруге» («во всесияющей святыне / Он загорелся и исчез»). Но еще более существенно то, что в контексте фетовского стихотворения образ огня ассоциируется с творческим началом (это с еще большей отчетливостью прослеживается в контексте всех стихотворений «космического» цикла), в основе которого – реальная человеческая жизнь, и именно этот огонь творчества и мысли, а не жизнь, которую «не жаль», трудно, драматически покидает жизненную «телесную оболочку» («И плачет

уходя»). У Соловьева образ огня, как и света, луча, зари и т.д. (в других стихотворениях) символизирует одно – освобождение из неволи, от пут и сетей «здешней», «земной» жизни и обретение подлинной любви, гармонии и духовной свободы в «немеркнущем сиянье» Божества:

Неясный луч знакомого блистанья,  
Чуть слышный отзвук песни неземной, –  
И прежний мир в немеркнущем сиянье  
Встает опять пред чуткою душой [71].

И так почти всегда. Фетовские образы, мотивы широко используются, но переосмысливаются, «одушевляются», в известном смысле «выпрямляются» в соответствии с религиозными и мистическими устремлениями Соловьева, главное направление которых – поэтизация безраздельно владеющей его творческим сознанием идеи Вечной Женственности. Часто даже те стихотворения старшего друга, которые на первый взгляд и не заключают в себе потенции символического расширения смысла, становятся основой поэтической интерпретации. Так, например, в «Майской ночи» Фет развивает любимый им мотив полета, парения как чисто эмоционального состояния, навеянного «таинственной силой» весны:

Ты, нежная! Ты счастье мне сулила  
На суетной земле.  
А счастье где? Не здесь, в среде убогой,  
А вон оно, как дым.  
За ним! за ним! воздушною дорогой...  
И в вечность улетим [143].

Типичное для Фета развертывание лирического сюжета: весенний пейзаж, рисующий лунную ночь с последними, мягко тающими «у лунного серпа» следами туч, сама весна с ее «таинственной силой» и «звездами на челе», затем неожиданное и загадочное обращение к «ней»: «Ты, нежная!» – при этом не совсем ясно, кому оно адресовано – весне или любимой женщине, и если любимой, то воображаемой или стоящей рядом, наблюдающей вместе с поэтом ночное небо? Эта зашифрованность лирического сюжета, отсутствие какого-либо намека на «объект» лирической эмоции типичны для Фета – важна сама эмоция, а не характер. Такая «онтологизированность» эмоции, заключающей в себе таинственное,

вечноженственное начало, связанное с образами весны, мягко тающих туч, нежности и счастья, невозможных «на суетной земле» и угадываемых в обращении к «ней» – все это очень похоже на тот эмоциональный ореол, который обычно окружает образ «таинственной подруги» в стихах Соловьева. А особенно важным, символически емким оказался здесь образ «воздушной дороги», ведущей ввысь, в вечность, и в стихах Соловьева она, конечно же, становится кратчайшим путем к той «нездешней», которая одна способна понять «тайный вздох немеющей любви»:

И, трепеща у милого порога,  
Забывших грез к тебе стремится рой,  
Недалека воздушная дорога,  
Один лишь миг – и я перед тобой [92].

Особенно популярным и значимым в кругу символистов, помимо софийных стихов, были своего рода поэтические манифесты Соловьева, декларирующие проблемы Вечности и Времени, мира явлений и сущностей, ценностей вечных и преходящих. Поистине эмблематичным для всей его поэзии считались и почитались такие его стихи:

Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами –  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами.

Или:

Смерть и Время царят на земле, –  
Ты владыками их не зови;  
Все, кружась, исчезает во мгле,  
Неподвижно лишь солнце любви.

Эти строки из двух стихотворений Соловьева, между прочим, могли бы стать достаточно четкой иллюстрацией творческого взаимоотношения двух поэтов – как преемственности, так и неприятия. Первое из процитированных стихотворений декларирует принципы, неприемлемые для Фета, но действительно характерные для Соловьева – и реализовавшиеся в его поэзии – это как раз тот путь, по которому шло «преображение», «одушевление» фетовской лирики в поэзии Соловьева. Второе отражает

такое восприятие традиции, которое предполагает в воспринимающем «не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии»<sup>69</sup>. Если для Соловьева, по сути, действительна традиционная романтическая формула «мир – отблеск Божества», то для Фета мир – не призрак, не тень от «незримого очами», он не «исчезает во мгле», а «солнце любви» для него не «неподвижно». Он заключает в себе, как мы видели выше, стихию огня, света как воплощение творчества и жизни:

И так прозрачна огней бесконечность,  
И так доступна всем бездна эфира,  
Что прямо смотрю я из времени в вечность,  
И пламя твое узнаю, солнце мира...  
И все, что мчится по безднам эфира,  
И каждый луч, плотской и бесплотный, –  
Твой только отблеск, о солнце мира,  
И только сон, только сон мимолетный [98].

Весь космический мир этого стихотворения исполнен жизни, он светел, прозрачен, доступен, он сравним с творческой грезой, но «только сон мимолетный». Противоречие очевидно, ибо слишком разительно отличается и от романтического двоемирия, и от шопенгауэровской «нирваны» фетовская живая картина вселенной. Обращает на себя внимание образ «солнце мира» (он есть и в других стихотворениях) – некий центр фетовского космоса, источник его жизни и красоты, являющийся для него символом и синонимом «мирового духа», «души мира», эмблематическим выражением всеединого Божества. Несомненно, что образ «солнца любви» в цитированном стихотворении Соловьева («Неподвижно лишь солнце любви»), так же символизирующий центральный и единственный источник жизни и любви, генетически связан с ним. Но еще важнее то, что в этом фетовском образе, по наблюдению А. П. Авраменко, «по меньшей мере за четверть века до Вл. Соловьева... уже различается абрис будущей соловьевской Жены, облеченной в Солнце, так пленивший молодого Блока»<sup>70</sup>.

Таким образом, сопоставление философско-теоретических и литературно-эстетических взглядов, особенностей лирической системы, образного мира, поэтических мотивов не оставляет сомнения в том, что опыт восприятия фетовской лирики стал одним из основных и действенных факторов поэтического творчества Вл. Соловьева.

Поэтическая образность, связанная с идеей Софии, пронизывающая лирику Соловьева, имеет свои истоки и источники в поэзии Фета, в том устойчивом круге ее мотивов, которые развивали изначально присущие ей представления о женственном начале, особенно в «весенних» циклах и в стихотворениях о любви. Если в лирике Фета только наметилась онтологизация вечноженственного начала, то в поэзии Вл. Соловьева в основном на этом образном материале сформировалась и лирически ярко выразилась сама идея Вечной Женственности, имеющая столь же онтологический характер, как идея Красоты в поэзии Фета.

Творческая «встреча» двух поэтов, один из которых воплотил в своем творчестве опыт всего послепушкинского развития русской лирики, а другой прокладывал новые ее пути в будущее, произошедшая в конце века, когда начинала уже возгораться «звезда» символизма, во многом предопределила направление поэтических исканий русских символистов, особенно их «второго призыва», в первую очередь А.Блока.

### *А. Фет и поэты «надсоновской школы»*

Кроме прямого и непосредственного влияния, которое, как мы видели, оказывало поэтическое творчество и эстетика Фета на лирические системы К. Фофанова и Вл. Соловьева, отметим и иной ракурс его воздействия, касающийся прежде всего тех поэтов 80–90-х годов, которые продолжали разрабатывать преимущественно гражданскую тематику и находились в поле притяжения «скорбной музыки» С. Надсона, а с начала 90-х годов разными путями эволюционировали к раннесимволистской эстетике и поэтике. Ракурс этот заключается в том, что лирика Фета входила в их творческое сознание



и поэтический опыт в контексте поэтической культуры 80-х годов. Стихотворения «Вечерних огней», будучи для 80-х годов не наследством и традицией, а живым поэтическим фактором, оказывают влияние на общую поэтическую культуру этого периода, становясь, таким образом, достоянием массового поэтического сознания эпохи «безвременья». Такими они и воспринимались новыми поэтами конца 80–90-х годов, как бы вобравшими в себя весь комплекс традиционных для поэзии 80-х годов настроений, мотивов и идей, но утратившими в этом восприятии цельность и гармоничность поэтического осмысления мира и человека. Воспринимались только отдельные узнаваемые элементы его поэтического мира, принципы связи этих элементов не ощущались, что вело прежде всего к разорванности самой поэтической личности, обострению чувства дисгармонии, неблагополучия мира, воспринимаемого как непреодолимый диссонанс. В результате этого в стихах поэтов 80-х годов, при всем стремлении к сохранению поэтического наследия предшествующей эпохи, превалировало настроение бессилия, растерянности, неуверенности. В стиле это выражалось в нарушении гармонической связи целого и частей, в разрушении поэтического единства стихотворения, в то время как соблюдение пропорций, гармония целого, преодоление диссонансов между сферами условно-поэтического и прозаически-жизненного являлись своего рода законами русской поэтической классики, средством сохранения единства и цельности поэтического мира. В поэзии «восьмидесятников» (в лучших ее образцах) совершенно отсутствует тот трагический накал, который в «Вечерних огнях» Фета как бы уравнивает человеческую душу со стихией природных и космических сил, а человеческую жизнь – с непреложными законами мироздания, зато отдельные части стихотворения, его «боковые смыслы» легко ассимилируются с общим поэтическим контекстом этой эпохи. Покажем это на одном примере.

Стихотворение Фета «А. Л. Бржеской («Далекий друг, пойми мои рыдания»)), включенное им в первый сборник «Вечерних огней», является

безусловно программным – в нем отношение лирического «я» поэта к миру, жизни, смерти обобщено, казалось бы, до возможного предела:

Не жизни жаль с томительным дыханьем,  
 Что жизнь и смерть? А жаль того огня,  
 Что просиял над целым мирозданьем,  
 И в ночь идет, и плачет, уходя [347].

Человеческое «я», личность в своем извечном противостоянии уничтожающей и разрушающей силе небытия возвышается здесь до масштабов космоса, способно торжествовать над смертью. В контексте философской лирики Фета 80-х годов утверждение и поэтическое обоснование беспредельности человеческого сознания и воли становится не только выстраданной мыслью, лирической темой, но и важнейшим элементом его поэтического мира. Но современники, воспринимая это стихотворение в общем потоке лирической поэзии 80-х годов, естественно, соотносили если не самую грандиозную обобщающую суть, то некоторые частные, ответвляющиеся от нее «боковые» смыслы стихотворения (тоже необыкновенно значительные) с характерными мотивами массовой поэзии «сумеречной эпохи»:

Далекий друг, пойми мои рыдания,  
 Ты мне прости болезненный мой крик

Сам этот начальный аккорд фетовского стихотворения вполне соотносим с рефлексивно-надрывной тональностью, скажем, «печальной музыки» Надсона, а «рыдающий» зов, обращенный к «далекому другу», «болезненный крик», как и последующее «цветут в душе воспоминанья», если взять их вне соотнесенности с контекстом, окажутся не более чем общезначимыми и изрядно стершимися поэтическими штампами.

Кто скажет нам, что жить мы не умели,  
 Бездумные и праздные умы –

этот вопрос вполне мог быть воспринят как реплика в споре о поколениях и «наследстве», столь характерном именно для поэзии «безвременья».

...Никто не отвечает,  
 Воскреснут звуки – и замрут опять –

это в ряду разрабатываемых во множестве мотивов литературного одиночества, «безотзывности», равнодушия современников.

Эти, условно говоря, побочные смыслы и мотивы находят свое предельно концентрированное выражение в приведенной выше заключительной и обобщающей строфе – ее антитезе, констатирующей то, чего «не жаль», что отрицается – жизнь «с ее томительным дыханьем». Утверждающая часть строфы, где томлению и прозябанию «телесной», эмпирической жизни противопоставляется высочайшая область человеческого духа, личностного сознания, поднимающегося над целым мирозданием, коррелирует с иными «побочными» смыслами стихотворения, в первую очередь с пробужденными воспоминаниями о «высоком волненье», вызванном мигом духовного озарения, душевного огня («в ланитах кровь, а в сердце вдохновенье»). Так возникает монументальный метафорический образ бессмертия и всепобедной высоты человеческого сознания и духовности – «того огня, что просиял над целым мирозданием»...

В живой художественной ткани одного стихотворения эти две стороны бытия как бы накладываются друг на друга, и только в результате этого художественного синтеза возникает столь мощный и гордый гимн человеческой мысли и духу – а значит, и самому человеку. Современное, рожденное эпохой и выстраданное опытом, с одной стороны, и общечеловеческое, вечное, еще раз сливаются как неразрывное и целостное единство в поэтическом сознании и художественном опыте Фета. Диссонансы «боковых» смыслов претворяются в гармонию общего и целостного восприятия.

В одном из лучших стихотворений С. Надсона «И крики оргии, и гимны ликования», написанном два года спустя после фетовского, поэтически воссоздается как будто та же оппозиция, что и у Фета – томительная, болезненно-гнетущая жизнь в настоящем воспринимается «как в лихорадочном и безобразном сне» – и противопоставленный ей «прекрасный сон» об идиллической «родной глуши», которая «таинственно»

зовет «прийти в объятия свои», т.е. то же «высокое волнение», навеянное воспоминанием о прошлом (ведь и у Фета это воспоминание о прошлом ассоциируется со сном – «прочь этот сон, – в нем слишком много слез!»).

В реальной, эмпирической, вне «снов» существующей действительности, как воспринимает ее герой надсоновского стихотворения, главной и единственной является та ее особенность, которая в стихотворении Фета определена как «томительное дыхание»; но этот мотив жизненного томления развернут, усилен и сгущен до предела:

Но эта жизнь томит, как склеп томит живого,  
Как роковой недуг, гнетущий ум и грудь  
В часы бессоницы томит и жжет больного, –  
И некуда бежать... и некогда вздохнуть!

Обобщенный образ философско-элегического стихотворения Фета, будучи развернут, конкретизирован, прилагается не к жизни вообще, а к конкретному социально-историческому времени в гражданском стихотворении Надсона, не просто «сгущается», но превращается в новое качество; он пронизывает все стихотворение чувством безысходности, социального пессимизма. В нем развивается только одна смысловая грань фетовского стихотворения, связанная с оценкой современной жизни. Причем в художественной структуре стихотворения Фета эта оценка возникает как итог, как миг постижения истины на уровне высочайшего обобщения, т.е. в уже «свершившемся» синтезе; именно для этого нужны были поэту проходящие через все произведение, легко узнаваемые современниками и столь же легко включающиеся в общий контекст элегической лирики 80-х годов «рыдания», «болезненный крик», «напрасный жар», «замеревшие звуки», как и другой ряд – «добро и нежность», «красота», «высокое волнение», «в сердце вдохновение»; наконец, – «сон», «в котором «слишком много слез». Естественно, что и открывавшаяся в обобщении поэтическая истина, к которой вели столь различные эмоционально-смысловые «ходы», оказывается неоднозначной. В антитезе последнего, итогового четверостишия отмеченная выше оценка эмпирического бытия, (т.е. такого,

которое, по известному определению Фета, «объемлет человека») как «жизни... с томительным дыханьем» в неразрывном и органическом единстве сплавлено с совершенно противоположной оценкой творческой мощи человеческого духа (если продолжить аналогию с фетовским определением двух сторон «равноправного бытия» – «душа и мысль моя»). Только в этом художественном синтезе, в целостности всего произведения вывод этот перестает быть философским тезисом и обретает качества художественной мысли.

В стихотворении Надсона художественный синтез фетовского стихотворения разъят, потому что идеальная картина «прекрасного сна» и воспоминания «родной глуши» настолько идеальны, даже пасторальны («даль полей», «тенистый сад», «в цветах и в золоте ручей» и т.п.), что не допускает возникновения хоть каких-то ассоциаций с томящей и гнетущей атмосферой, воссозданной в стихотворении «этой жизни» (в стихотворении Фета, вспомним, и в памяти о прошлом – сне – «слишком много слез»). Эта особенность мироощущения, претворенная и в поэтическом стиле, характерна не только для Надсона, но и вообще для лирики 80-х годов: «Пушкинская (и фетовская отчасти) гармония заключала в себе преодоленный диссонанс (или возможность диссонанса)... Поэты «безвременья» «развели» прозу и поэтическую условность и поместили их рядом, не сумев слить в поэтическое единство»<sup>71</sup>. Тем не менее лирический герой Надсона, несмотря на все невозвратные потери, чувствует себя обреченным на «борьбу, проклятия и муки», «прекрасный сон» – обман, способный отвлечь его от этой цели. Тяжкий груз жизненного томления и страдания давит на него неослабно, а сама декларируемая героем необходимость мучительной борьбы только увеличивает его. Прорыв от жизненных тягот и обреченности к духовному идеалу, к осознанию высокой цели, только намеченный в противостоянии «жизненного» и «идеального», не состоялся, и в заключительном, обобщающем двустишии

хотя говорится о борьбе, но осознается она как неизбежная томительная обязанность:

И нету для меня покоя и забвенья,  
И вечно буду я бороться и страдать!..

Если трагический накал фетовского стихотворения как бы уравнивает душевную сущность человеческой личности с самим мирозданием и этим преодолевает «томительное дыхание» жизни, если у Надсона обостренное чувство неблагополучия мира, усталости и страдания, от которых «некуда бежать... и некогда вздохнуть!», выступает как реальное переживание, вырастающее в стремление это страдание преодолеть, – «забвенье и покой» для него принципиально неприемлемы, то приведенное ниже стихотворение Д. Мережковского, тематически близкое к фетовскому и надсоновскому, как бы отменяет их содержание, несет в себе полную переоценку ценностей:

Покоя, забвенья!.. Уснуть, позабыть  
Тоску и желанья,  
Уснуть – и не видеть, не думать, не жить,  
Уйти от сознания!  
Но тихо ползут бесконечной грядой  
Пустые мгновенья,  
И маятник мерно стучит надо мной...  
Ни сна, ни забвенья!..

Несмотря на кажущуюся традиционность поэтической формы, прямо ориентирующейся на поэтику фетовской лирической миниатюры и имитирующей чисто внешние особенности его «импрессионизма», стихотворение Мережковского представляет собой одну из самых прямых и громких деклараций поэзии «упадка», «безвременья», «декадентских настроений» второй половины 80-х годов (оно написано в 1887 году). Самое поразительное здесь для Мережковского, еще не отошедшего окончательно от народнической поэзии, это почти полный отказ от объективного предметного мира, без которого его еще недавнюю поэзию трудно представить. Ни одной реалии, никакого намека на действительную жизнь, нет даже отдаленной соотнесенности с историческим временем или эпохой. Отменяются абсолюты – добра и зла, истины, красоты; тяготит само

сознание, нет никаких неразрешимых вопросов бытия, сама жизнь осознается как бесконечная смена «пустых мгновений».

Однако, несмотря на предельную абстрактность (во всем стихотворении только одно вещественное слово – маятник, но в данном контексте его конкретный смысл почти не ощущается), стихотворение все же «узнаваемо», для современников оно органически «вписывалось» в общий лирический поток поэзии конца века. Порывая с традицией предшествующего поэтического периода на идейно-содержательном уровне, Мережковский и не стремится к ниспровержению этих традиций в области поэтической формы и стиля. Декларируя новое содержание (в приведенном выше стихотворении – отказ от любых проявлений активности лирического «я»), Мережковский сохраняет традиционные для поэзии 80-х годов поэтические формулы, лексику, ритмический рисунок стиха.

«Покой», «забвение», «тоска», «сон» – эти характернейшие для поэзии «безвременья» поэтизмы из стихотворения Мережковского, безошибочно вызывая у читателей определенный комплекс эмоциональных представлений, еще резче подчеркивали необычные повороты смысла. «Не думать, не жить», «уйти от сознания» – таких признаний и призывов русская поэзия еще не знала. Берущая свое начало в «школе Надсона», лирическая поэзия Мережковского крайне пессимистична, и в этом ее пессимизме и явно выраженных упаднических настроениях обнаруживается известное противоречие с идеальными устремлениями его целенаправленных усилий, связанных с утверждением «нового религиозного сознания». Создается впечатление, что эти две сферы его творческой деятельности не то что разделены, но окрашены разным и часто противоположным эмоциональным колоритом: в стихах – уныние, безверие, бессилие; в статьях, лекциях, докладах – энтузиазм неопита, предлагающего новые пути, бодрость, вера и сила в их утверждении. «Людам нужна вера, нужен экстаз, нужно священное безумие героев и мучеников. Только бесконечное мы можем

любить бесконечной любовью, т.е. до самоотречения», – декларирует он в «Причинах упадка...». И в этом же году – в стихах («Изгнанники»):

Есть радость в том, чтоб люди ненавидели,  
Добро считали злом,  
И мимо шли, и слез твоих не видели,  
Назвав тебя врагом.

.....  
Прекрасна только жертва неизвестная:  
Как тень хочу пройти,  
И сладостна та будет ноша крестная  
Мне на земном пути.

Лишь к концу 90-х годов эти противоречия начинают проясняться: восприняв от Надсона эсхатологическую идею бездны – безнадёжности и мировой тоски:

А в бездне той, куда спускаюсь я с тоскою,  
Чтоб глубь ее узнать – все та же глубь без дна,

Мережковский открывает для себя ее двойственный характер и воспринимает эту двойственность как всеобщий закон бытия:

И смерть и жизнь – родные бездны.  
Они подобны и равны,  
Друг другу чужды и любезны,  
Одна в другой отражены.

.....  
Ты сам – свой Бог, ты сам – свой ближний  
О, будь же собственным творцом,  
Будь бездной верхней, бездной нижней  
Своим началом и концом.

Разводятся и противопоставляются друг другу не только бездны жизни и смерти, но и бездны сознания: добро – зло, рабство – свобода, гармония – хаос; противоборствующие силы «бездны верхней и бездны нижней» воплощаются в противопоставлении Христа и Антихриста, Востока и Запада, духа и плоти, они ощущаются в дихотомии образов Петра и Алексея, Толстого и Достоевского и т.д. Эти бездны не только «подобны и равны», они указывают два пути миропонимания, но при этом

Ведут к единой цели оба,  
И все равно, куда идти.

Рамки поэтического творчества не могли вместить столь грандиозного размаха мистических исканий Мережковского. Для того чтобы перекинуть



через эти две бездны «дугою легкой мост железный» и таким образом создать основание для новой религии «Третьего завета», требовались иные средства, и со середины 90-х годов Мережковский постепенно оставляет поэзию, начинает создавать эпическую трилогию «Христос и Антихрист», исследование «Толстой и Достоевский», много работает в области критики, публицистики и эссеистики.

Поэзию Фета Мережковский оценивает противоречиво: с одной стороны, он видит в ней, как и в поэзии Полонского, родственные себе мистические черты: «Фет и Полонский – поэты-мистики», так как они «проникают в божественные тайны самой природы», а не стиха о природе, как Майков. У них «в стихе есть что-то близкое к музыке, неуловимое и неопределенное... Фет и Полонский передают трепетное эхо звука... изображают отражение света на поверхности волны... Эпитеты Фета и Полонского заставляют нас думать, искать, тревожат, долго-долго вибрируют в нашем слухе, как задетые напряженные струны, пробуждают в душе ряд отголосков, настроений, музыкальных веяний, переливаются тысячами оттенков, пока совсем не замрут, – и вспомнить их уже невозможно.

Для Фета и Полонского светит влажное туманное солнце, и под его лучами все резкие очертания предметов расплываются: звуки становятся глухими и таинственными, краски – тусклыми и нежными»<sup>72</sup>.

Трудно найти в этой в общем-то верной и тонкой характеристике поэтического стиля Фета и Полонского что-то мистическое, но для Мережковского одна творческая способность поэтического проникновения в таинственную сущность природной жизни была уже несомненным проявлением мистической тайны, приоткрытием завесы над ее божественной сутью. Мережковский, таким образом, находит в творчестве старых поэтов то самое мистическое содержание, которое должно стать непрямым в новом символистском искусстве.

Надо думать, что и Полонский, и особенно Фет вряд ли согласились бы с пониманием их поэзии как мистической. Косвенно об этом свидетельствует

письмо Полонского Фету от 18 февраля 1891 года, где он, видимо, сразу по прочтении статьи Мережковского о Майкове, в которой и содержатся процитированные выше суждения, иронически отвергает их как по отношению к себе, так и к Фету.

С другой стороны, в написанной несколько позже книге «О причинах упадка...» мы находим иную оценку фетовской поэзии. «Фет, которого мы знаем и любим», предстает здесь в губительной для поэзии разорванности между «Фетом-человеком» и «Фетом-художником», в результате чего и его творчество есть не что иное, как «только благородное и невинное украшение помещичьего досуга... дилетантизм человека, проводящего в деревенском уединении между Шопегауэром, Горацием и хозяйственными счетами приятную жизнь». В таком образе жизни, по мнению Мережковского, нет «самопожертвования и героизма», которые он находит в творчестве К. Фофанова, для которого «красота... губительное и страшное наслаждение», а не «мирный отдых, не роскошь». Именно в сравнении с «болезненным к дисгармоничным» Фофановым Фет выглядит «эпикурейцем», значение которого «едва ли наши реакционные эстетики не преувеличили»<sup>73</sup>.

Эти противоречивые оценки Фета Мережковским объясняются, во-первых, еще не преодоленным влиянием народнической эстетики – и тогда Фет предстает «помещиком», «эпикурейцем». Во-вторых, стремлением найти в предшествовавшей литературе основу для «мистического содержания» – в этом случае Фет – мистик прежде всего. В-третьих, по странному убеждению Мережковского, одним из критериев «нового течения» русской поэзии, наряду с другими, должна быть и некая «болезненность», «изломанность» не только поэзии, но своеобразное «мученичество», болезненность самого писателя. П. Перцов рассказывает в своих воспоминаниях, как Мережковский на одном из литературных собраний в 1895 году полемически заявил о том, что «он предпочитает быть больным, что поэты должны быть больны *ex professio* и что здоровье есть пошлость»<sup>74</sup>.

Эту странность Мережковского также приходится учитывать как своеобразное отражение его антиномического мышления (тело-дух). Фет в данном случае предстает такой же антиномией Фофанову, как Толстой – Достоевскому в известном исследовании Мережковского.

### ГЛАВА III РЕЦЕПЦИЯ ФЕТОВСКОЙ ЛИРИКИ В ПОЭЗИИ «СТАРШИХ» СИМВОЛИСТОВ

Узнав из письма Н. Страхова о лекциях Д. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе», Л. Толстой отметил в письме к жене Софье Андреевне от 30 октября 1892 года: «Признаки современного распада нравственности людей *fin de siècle* и у нас»<sup>1</sup>. В этом же году в журнале «Вестник Европы» появляется большая статья Зинаиды Венгеровой о французских символистах, прочтя которую, В. Брюсов «пошел в книжный магазин и купил себе Верлена, Малларме, А. Рембо и несколько драм Метерлинка. То было целое откровение...»<sup>2</sup>.

Эти два разнородных факта свидетельствуют об одном: докатившись до России, волна нового течения, известного во Франции как «декадентство», начинает осмысливаться, воспринимаясь одними как распад и разложение, другими – как возможность возрождения. Естественно, на русской почве, в условиях, во многом отличавшихся от европейских, и сами эти «новые течения», и их осмысление с самого начала обретают свою специфику, порождая своего рода «русский вариант европейского недуга»<sup>3</sup>.

Слово «декадент» впервые было употреблено Полем Верленом в сонете 1881 года, посвященном упадку (*decadans*) Римской империи и вскоре канонизировано Жюлем Лафаргом<sup>4</sup>. Газета «Декадент», основанная представителями нового течения, писала в 1886 году: «Дети сверхскептической шопенгауэровской цивилизации, декаденты не являются членами литературной школы. Их цель – не в созидании. Они призваны лишь к одному – разрушать, уничтожать старье»<sup>5</sup>. Такого рода бунт против устаревших, по их мнению, принципов литературного творчества, норм морали и нравственности был характерен и для первых русских «декадентов», заявивших о себе в середине 90-х годов – в первую очередь В. Брюсова и его группы. Тем не менее для них этот бунт не был самоцелью – в первых же своих манифестациях они заявили

и о созидательной цели – создании новой поэзии, а в литературе предшествующей эпохи целенаправленно искали и находили «союзников», опору для реализации этих замыслов. Очень скоро стало ясно, что рожденный во Франции термин «декаданс» носит сугубо деструктивный характер и противоречит главной задаче, потому уже в самых ранних самоопределениях нового течения все большее предпочтение отдается другому термину – «символизм», который в большей степени выражал суть эстетических исканий представителей этого течения.

В самом деле, если следовать прямому значению слова «декаданс» – упадок, упадочничество, то приходится признать, что к «старшим символистам», выступившим с утверждением об «упадке» текущей литературы, назвавшим причины этого «упадка», по их мнению, определяющие – засилье позитивистского мышления и связанный с этим кризис реализма, призывающим, говоря словами Мережковского, «от мертвого позитивизма к божественному идеализму», осуществлявшим, хоть и волюнтаристским путем, защиту личности от непроницаемой сферы обыденной практики человеческого существования, не очень подходит это понятие. Мало подходит оно и к тем из них, кто искал высшую цель жизни в мистических глубинах собственного «я» (Н. Минский), и к тем, кто, отвергая мистицизм, находил высшие жизненные ценности в исповедании индивидуализма, понимаемого как право человека-творца занимать особое место в мироздании, как утверждение безусловного примата красоты среди других личностных ценностей и панэстетизма (Брюсов, Бальмонт), не говоря уже о «младосимволистах» с их верой в абсолюты, какими бы сторонами они не представляли перед ними – будь то Вечная Женственность, Вечность, Дух Музыки и т.д.

Это не значит, конечно, что декадентские настроения и мотивы чужды русскому символизму. Они проявляются – по-разному – в творчестве большинства, если не всех поэтов-символистов: у Брюсова периода «Шедевров» и «Это я», у Бальмонта в первых сборниках, у Мережковского

в стихах 90-х годов, сильнее всего – у Сологуба с его мотивами «смерти-избавительницы», даже у Блока периода «Снежной маски». Поэтому декадентство – это проблема, существующая внутри символизма на всех этапах его развития и проявляющаяся по отношению к нему как явление кризисное, выражающееся в ощущении упадка, безысходности, тупика. Принято считать, что отчетливо проявившийся в поэтическом творчестве, мироощущении «старших символистов» индивидуализм и является главным признаком, своего рода «проявителем» их «декадентства». На наш взгляд, не всякое проявление индивидуализма обязательно ведет к декадентству, как это считает, например, Ж. Нива: «Возникнув как мятеж против торжествующего позитивизма XIX столетия, символизм вначале принял форму «декадентства», то есть яростного поклонения индивидуализму»<sup>6</sup>. Утверждение самоценности собственного «я», интерпретация поэтического творчества и искусства как выражения души художника-творца и у Брюсова, и у Бальмонта в большинстве случаев носили, скорее, торжествующе-оптимистический характер утверждения идеала и были далеки от настроений пессимизма и упадочничества, а иногда были ничем иным, как эстетическим эпатажем.

Иное дело, когда индивидуализм принимает характер не идеала, связанного с верой в самоценность личности ее защитой от хаоса жизненной практики, а духовного и нравственного тупика, отказа от всяких задач и целей, как, например, в стихотворении Мережковского «Проклятие любви»:

Душа полна стыда и страха,  
 Влачится в прахе и крови...  
 И нет свободы, нет прощенья,  
 Мы все рабами рождены,  
 Мы все на смерть и на мученья,  
 И на любовь обречены.

Даже любовь – безысходная мука и проклятие. Та же безысходность, часто воплощенная в символических образах наглухо запертых дверей,

клетки, тюрьмы в некоторых стихотворениях З. Гиппиус («Крик» и др.), Ф. Сологуба («Пленные звери» и др.), Н. Минского («Дверь», «Стена»):

Такой же, как я, в клетке бьющийся зверь,  
Так же грустно и злобно глядящий на дверь...  
(Н. Минский).

Ноша жизни, ноша крестная.  
Чем далее, тем тяжелей...  
И ждет кончина неизвестная  
У вечно запертых дверей

(З. Гиппиус).

Мы пленные звери  
Голосим, как умеем,  
Глухо заперты двери,  
Мы открыть их не смеем

(Ф. Сологуб).

В то же время даже у Сологуба пессимизм и безысходность не всегда торжествуют: иногда лирическое «я» поэта гордо возносится над хаосом мира:

И среди немых раздолий,  
Где царит немой хаос,  
Это я своею волей  
Жизнь к сознанию вознес —

или предстает как единственная живая реальность вселенной:

В темном мире неживого бытия  
Жизнь живая, солнце мира — это я.

«Яростное поклонение индивидуализму» в стихах Сологуба безусловно, но также, на наш взгляд, безусловно и то, что оно в данном случае не имеет отношения к декадентству, ибо носит отчетливо выраженный утверждающий характер, это скорее вера (хотя и иллюзорная: традиционное романтическое двоемирие предельно обострено и осложнено идеями Шопенгауэра и Ницше), чем безверие и упадочничество.

То же самое можно сказать и о многочисленных мотивах экстатических «прорывов» сквозь ужасы земного бытия к «чуду», к мечте, к мгновениям счастья, к «тому, чего нет на свете» (З. Гиппиус), к блаженству и т.д., как, например, в знаменитой «Елисавете» Сологуба:

Земное бремя, — пространство, время,—  
Мгновенный дым.  
Земное, злое расторгнем бремя,

И победим...

Или в известном стихотворении З.Гиппиус:

Люблю недостижимое,  
Чего, быть может, нет...  
Дитя мое любимое,  
Единственный мой свет!

Таким образом, первое десятилетие в истории русского символизма (1892–1902 гг.) не может определяться как однозначно декадентский период, хотя «удельный вес» декадентских настроений на этом его этапе, несомненно, больший, чем в последующий «младосимволистский» период. Определение этого десятилетия как первого этапа развития символизма, в котором развернулась интенсивная поэтическая и теоретическая деятельность «старших символистов», возникла исторически и более адекватно отражает сущность и направление их деятельности, чем «декадентство», в идеологии которого с самого его возникновения в начале 80-х годов во Франции преобладало все-таки деструктивное начало, да и направлено оно было против торжествующе-самодовольной позиции мелкого буржуа, добившегося своих целей и определяющего общественную атмосферу.

В этой связи привлекает внимание точка зрения автора монографии о теории русского символизма Е. В. Ермиловой, согласно которой творчество «старших символистов» вообще выводится за рамки символизма. «Под символизмом, – так начинается «Вступление» к этой книге, – мы разумеем то философско-поэтическое «направление», которое сложилось в начале нашего века – прежде всего в поэзии и в статьях А. Блока и А. Белого (а также небольшого круга их единомышленников), интенсивно развивалось затем в теориях и поэзии Вяч. Иванова, организационно сконцентрировалось вокруг журналов «Весы» и «Золотое руно» (где впоследствии разразилась крайне ожесточенная внутренняя полемика) и к 1910–1912 гг. уже подводило «итоги» и намечало «заветы»...



Символизм укладывается целиком в тот значительный для нашей истории промежуток от начала века до первой мировой войны и Октябрьской революции»<sup>7</sup>.

Нельзя не считаться с мотивировкой, которую приводит автор как обоснование такой точки зрения: «Символизм с самого начала и не хотел ощущать себя литературным направлением, пришедшим на «смену» другому – скажем, одноименному с ним «декадентскому», «импрессионистическому», «иллюзионистскому» символизму (определения символистов «второго призыва»). Он не хотел ограничиваться постановкой чисто литературных проблем, не хотел быть «только искусством», но прежде всего мироощущением и умонастроением»<sup>8</sup>.

Все это так. Брюсов и Бальмонт в своих попытках самоопределения символизма не выходили за пределы сугубо эстетических проблем. Метафизические теории Минского и попытки Мережковского привить новому искусству религиозно-мистическое содержание не нашли поддержки и довольно слабо отразились даже в их собственном поэтическом творчестве. Сологуб оставался в стороне от этих идейных и теоретических исканий. «Борьба за идеализм» А. Волынского на страницах «Северного вестника» имела лишь косвенное отношение к теории символизма и тем более к практике «старших символистов». И тем не менее первые отчаянно смелые и трудные шаги по пути теоретического и практического самоопределения русского символизма сделали они.

Осознавая принципиальную новизну нового поэтического течения, «старшие символисты» приложили немало усилий для выяснения его сущности, определения самого понятия «символ», но далее довольно приблизительных и расплывчатых формулировок продвинуться не смогли. «Теперь, – пишет в своих воспоминаниях П. Перцов, – странно видеть всю спутанность и разброд тогдашней мысли (речь идет о середине 90-х годов. – А. Л.) вокруг этой темы. Одни, как Мережковский, подразумевали под символизмом двойственное миропонимание, выраженное, например,

в известном стихе Фауста «все преходящее есть только символ». Другие, как Минский, находили просто, что символизм имеет задачей «внушить читателю метафизические настроения». Для Бальмонта символической поэзией была такая, где, «помимо конкретного содержания, есть еще содержание скрытое», причем первое, в отличие от аллегории, имеет и свое самостоятельное значение. При всех этих определениях оставалась совершенно вне объяснения самая новизна символизма, тогда как Брюсов справедливо выдвигал именно эту сторону дела. «До Верлена символизма не было», – прямо формулировал он<sup>9</sup>.

Сам Брюсов, отвечая на вопрос Перцова: «в чем же, однако, эта сущность поэзии и эти отличительные черты символизма?» – тоже дает не очень уверенный ответ: «Прямо не могу ответить. Во всяком случае не в символах. Я ищу разгадки прежде всего в форме, в гармонии образов или, вернее, в гармонии тех впечатлений, которые вызывают образы, в примирении тех идей, которые распространяются под их влиянием. Слова утрачивают свой обычный смысл, фигуры теряют свое конкретное значение, – остается средство овладевать элементами души, давать им сладострастно-сладкие сочетания, что мы и называем эстетическим наслаждением»<sup>10</sup>.

Не трудно заметить, что в попытках определения символизма и Бальмонтом, и Брюсовым на первый план выдвигаются наиболее значимые элементы импрессионистической эстетики и поэтики. Как мы помним, и Мережковский наряду с мистическим содержанием и символами считал важной задачей новой поэзии «расширение художественной впечатлительности». Именно в этом направлении эстетические и стилевые искания «старших символистов» дали наиболее весомые результаты, именно разработкой импрессионистической поэтики они готовили почву для «второго призыва» символистов, в творчестве которых исследователи справедливо отмечают «исходную импрессионистическую фазу»<sup>11</sup>.

И здесь эстетика и поэзия Фета с его предпочтением интуиции разуму, стихийности рационализму, с его представлением о творчестве как

мгновенном прорыве в область красоты, с его поэтикой «пейзажа души», метафоричностью и ассоциативностью стиля, тягой к музыкальным формам поэтической выразительности оказались «путеводной звездой» не только для молодого Блока, но и для Бальмонта, Брюсова и в известной степени и за немногими исключениями для всей символистской поэзии 90-х – начала 900-х годов.

### *А. Фет и К. Бальмонт*

Если Вл. Соловьева исследователи истории русского модернизма считают непосредственной предтечей и духовным учителем русских символистов, а В. М. Жирмунский называл его даже «первым русским поэтом-символистом»<sup>12</sup>, то К. Бальмонт единодушно признается одной из центральных фигур этого течения русской поэзии, особенно его первого десятилетия.

Первый юношеский «Сборник стихотворений» Бальмонта вышел в 1890-м году при жизни Фета, когда ни о символистах, ни о декадентах в России еще не слышали. Бедно изданная «на авторском иждивении» маленькая книжечка стихов безвестного еще поэта не привлекла к себе никакого внимания и была почти полностью уничтожена самим автором. Лишь одно стихотворение («Струя») включалось автором в его последующие издания.

Но уже следующий сборник «Под северным небом», вышедший в 1894 году, явился, по мнению современного французского исследователя Ж. Нива, «одной из главных удач... первого символистского десятилетия»<sup>13</sup>. В следующем году появился второй – «В безбрежности», еще через два года – третий – «Тишина». Если учесть, что в эти самые годы В. Брюсов предпринимает отчаянные попытки создания школы символистской поэзии, один за другим печатая выпуски «Русских символистов» и не менее отчаянно отбиваясь от нападков «зоилов и архистархов» враждебно настроенной к «декадентам» критики, то можно понять, какую мощную поддержку

получает он со стороны Бальмонта, влияющего на ситуацию уже самим фактом роста популярности своих стихов. Уже в первых рецензиях на сборник «Под северным небом», наряду с упреками в склонности к декадентским «фокусам» и к «побрякушкам в духе Фета», традиционная критика отмечала и несомненность, и оригинальность таланта их автора. Популярность Бальмонта росла так стремительно, что уже в 1896 году В. Брюсов в письме к К. Перцову констатирует, что «у нас начала образовываться школа в поэзии... Я готов радоваться всем сердцем. Вы не догадываетесь, о какой школе я говорю? О школе Бальмонта... образования такой школы давно можно было ожидать; Бальмонт – наиболее определенный из современных поэтов»<sup>14</sup>. Так началась слава Бальмонта, который, по словам того же Брюсова, «в течение десятилетия царил над русской поэзией»<sup>15</sup>. Каковы же поэтические истоки и традиции творчества этого поэта, при всех своих противоречиях и неоднозначной репутации оригинального и неповторимого в истории русского символизма? Прислушаемся к голосу самого поэта.

В 1934 году К. Бальмонт, уже завершающий свой путь в поэзии после всех тридцати пяти написанных и изданных им поэтических книг, согласился исполнить просьбу одной молодой француженки, готовящей для защиты в Сорбонне диссертацию о поэзии Фета, и ответить на ее вопросы о том, как он относится к Фету и имел ли Фет на него влияние.

«Что для меня Фет? – отвечает он на первый из поставленных вопросов. – У каждого поэта есть любовь, есть любви и пристрастия. Несколько любвей-пристрастий было у меня с детских и полудетских лет, из них на первом месте, срочно и бессрочно, ибо всегда, стоит Фет; немного позднее – еще и Баратынский». Отметив, что Пушкина и Лермонтова в юности, когда он «отыскивал и нашел свою собственную поэтическую дорогу», «любил скорее случайно, а не из душевной необходимости», Бальмонт подчеркивал, что именно «Фету и Баратынскому я должен отдать преклонение как истинным

моим учителям в поэзии. «Фет мой крестный отец в поэзии», – не раз говорил я».

Ответ на второй вопрос – о влиянии на его поэтическое творчество Фета – для Бальмонта не столь прост и однозначен: «Я не очень ценю этот историко-литературный термин, когда речь идет об истинном художнике, владеющем собственными достоинствами. Державин и Жуковский не влияли на Пушкина, а лишний раз еще и еще раз пробудили в Пушкине Пушкина... Одаренный человек неизбежно вовлекается в те зачарования, в которых он угадливо находит самого себя... Моими лучшими учителями в поэзии были – усадьба, сад, лес, ручьи, болотные озера, шелест травы, бабочки, птицы и зори. Но, конечно, чтобы звонко прожить свое собственное проникновение к природе, поэт нуждается в учительстве старших поэтов. Каждый уважающий себя художник со смиренной признательностью помнит и вспомнит своих учителей. Моими учителями были русские народные песни, все русские поэты, одухотворенный английский стих, утонченный Данте, всеоглядный Гете, упрямая скандинавская поэзия, полные самоутверждения испанцы 16-го и 17-го столетий, пантеистические гимны индусов и парсов. Но сердце по-детски лепечет: «Люблю больше всех Фета»<sup>16</sup>.

То, что Бальмонт на склоне лет осмысливал себя прямым наследником Фета, подтверждает и написанное им в Париже в 1933 году стихотворение «Воскликновение», как подтверждает оно и естественную озабоченность судьбой собственного поэтического наследия:

Из всех таинственный, кем столько песен спето,  
Как на лугу цветов и звезд с ночью тьмой,  
Свирельник с именем лилейно-легким Фета,  
Светильник твой погас, когда зажегся мой.  
Еще горит мой день, но мгла вечеровая  
Океанически влилась в пожары дня,  
Кому мне передать, звено с звеном свивая,  
Свирель, чтоб пела песнь, достойную меня.

Но и значительно раньше, в книге «Поэзия как волшебство» (1916) Бальмонт не менее эмоционально «возносит Фета» к сущностным основам

собственного творчества: «Это светлое имя я возношу как имя первосоздателя, как имя провозвестника тех звуковых гаданий и угаданий стиха, которые через десятки лет воплотились в книгах «Тишина», «Горящие здания», «Будем как солнце» и будут длиться через «Зарево зорь»<sup>17</sup>.

А в статье «Звездный вестник» Бальмонт развертывает такую «астрологическую» генеалогию русской поэзии: «Если Пушкин родился под влиянием луны и солнца, если Тютчев возник на русской земле под веянием небесных пространств, разорванных ночной грозой с перекличкой зарниц, то Фет рожден под решающим знаком звездного неба, пограничного с разлитием зорь... Таков, отъединенный, ни врагами, ни друзьями верно не узренный, исторгатель кристаллов, претворивший линию стиха в волнообразное движение напева, обвенчавший поэзию с музыкой, заревой и звездный вестник, Фет»<sup>18</sup>. Самое интересное в этой статье то, что, говоря о Фете и цитируя его стихи, Бальмонт в гораздо большей степени, чем о Фете, говорит о себе, об особенностях своего мироощущения и поэтического стиля: «...пред ним была раскрыта верховная огненная книга, правящая судьбами верховными и низинными, не покидали его эти алмазные калифы, внушали ему, что дух его, летая струнным звуком над беззвучьем, бабочкой над цветами, однодневкой над земными днями, просился в беззакатный день»<sup>19</sup>. Здесь все, исключая последние два слова, характеризует, конечно, самого Бальмонта в «огненный», «солнечный» период его творчества, с его импрессионистически-разомкнутым сознанием, не позволяющим слить частности в цельность, с его этическим релятивизмом, что подтверждается и такой сентенцией: «Звездное зрение приучает душу к быстрым перебегам... от одного желанного к другому чему-то, что будит желание, от одной яркой цели к другой блистательной мечте... В творчестве Фета всюду можно усмотреть этот быстрый перебег от прекрасного к прекраснейшему...»<sup>20</sup>.

Одним из примеров такого «быстрого перебега», который приводит Бальмонт в своей статье, является известное стихотворение Фета «Чудная

картина, // Как ты мне родна...», в котором действительно несколькими переходами от «белой равнины» к »полной луне» и «свету небес» и снова к »блестящему снегу» создается ощущение снежного равнинного простора, а концовка миниатюры, как часто у Фета, тая в себе некое «открытие», дает решающий смысл поэтической картине:

И саней далекий  
Одинокий бег [157].

«Эти сани, – пишет Бальмонт, – ключ, разгадка и преображение всего пространства неба и окутанной снегом земли. Этим малым ключом волшебник победил даже луну»<sup>21</sup>. В последней фразе этого высказывания чувствуется удивление и даже нечто похожее на зависть: для самого Бальмонта такого рода победа низкого над высоким, земного над небесным, объективного над субъективным немыслима. Уже в первом сборнике «Под северным небом» (1894), в целом тяготеющем к поэтике предшествующей эпохи (80-х годов), господствующей тональностью которого является «неустанного стремленья неизменная печаль» («Фантазия»), стремление к высокому и небесному, хотя и корректируется «земным», становится основным средством самовыражения лирического «я». «Моя душа стремится в мир иной», – декларирует он («Лунный свет»), – и этим «миром иным» представляется поэту не ноуменальный мир сущностей в духе немецких романтиков и тем более не потусторонний мир в духе Жуковского, а, как явствует из этого же стихотворения, «все далекое, все безбрежное» – прежде всего безбрежность космическая, сотканная из лунных и солнечных лучей. В устремленности к ней также много «быстрых перебегов» от «прекрасного к прекраснейшему», которые он отмечал у Фета, но «перебеги» эти – как ступени лестницы, ведущей в одном направлении – вверх, к безбрежности космических просторов:

К лесам, к горам, к вершинам белоснежным  
Я мчусь в мечтах, как будто дух больной,  
Я бодрствую над миром безмятежным,  
И сладко плачу, и дышу – луной.  
Впиваю это бледное сиянье  
Как эльф, качаясь в сетке из лучей,

Я слушаю, как говорит молчанье,

Упоение «небесным» исключает земную жизнь как таковую:

Людей родных мне далеко страданье,  
Чужда мне вся Земля с борьбой своей,  
Я – облако, я – ветерка дыханье<sup>22</sup>.

Иначе решается эта заинтересовавшая Бальмонта тема фетовских «перебегов» от близкого к далекому, от земного к небесному в стихотворении второго сборника «В безбрежности» – «Млечный путь». В нем появляются и образные переклички с фетовской «Чудной картиной», однако и функции их, и развитие самой темы иное. Вместо ударного (в конце стиха) и решающего в смысловом отношении «бега» саней в стихотворении Фета – медленное движение ямских саней по бескрайнему снежному простору, вместо луны – звезды Млечного пути:

Месяца не видно. Светит Млечный Путь.  
Голову седую свесивши на грудь,  
Спит ямщик усталый. Кони чуть идут.  
Звезды меж собою разговор ведут...  
.....  
И опять склонил он голову на грудь  
И скрипят полозья. Убегает путь [109].

Надо сказать, что фетовский образ «саней далеких одинокий бег» может быть понят не в своем буквальном смысле, а скорее всего как след, путь, оставленный на равнинном снегу проехавшими санями, которых уже и нет в поле зрения – на это указывает эпитет «далеких». Именно при этом условии возникает безошибочное ощущение не только равнинно-снежного, но и воздушного пространства, обрамленного линией горизонта, по которой равнина сливается с небом.

В процитированном выше стихотворной миниатюре Бальмонта, несмотря на замедленность движения («Кони чуть идут») и плавное течение стиха, в концовке появляется «бег» – «Убегает путь». Последняя строка зеркально отражает первую: обе они состоят из двух коротких (двухчленных) предложений, благодаря чему глубокая цезура внутри стихов отчетливо разделяет каждую из строк на два самоценных, подчеркнуто акцентированных высказывания, из которых вторые являются еще



и ударными по положению в стихе. Если учесть, что они в обеих строках соотнесены еще и по смысловому контрасту («Месяца не видно», но «Светит Млечный Путь»; «скрипят», т.е. движутся медленно, полозя, но «убегает», т.е. быстро, путь), то становится несомненным это тонкое и в то же время четкое соответствие первой и последних строк стихотворения. При такой нюансировке особенно сильное смысловое ударение падает на концовку – «убегает путь». Но о каком пути идет речь – о пути в фетовском смысле, т.е. о следах, оставленных полозями саней, или о Млечном Пути, упоминаемом в первой строке, т.е. пути, который светит, или о пути, которым следуют сани и который убывает по мере их медленного продвижения?

Невозможно однозначно ответить на этот вопрос, ответ здесь принципиально многозначен, так сказать, по определению, по замыслу.

Если в сонете «Лунный свет» веяние фетовских «быстрых перебегов» осложнилось легко улавливаемой ницшеанской идеей, то в этом стихотворении Фет прошел сквозь призму бодлеровских «Соответствий», согласно которым все может преломляться во всем и соответствовать всему, многозначность в таких случаях неизбежна. Санный путь здесь соответствует не только Млечному Пути, но и свету. Поэтому заключительные слова могут означать и быстрое исчезновение света, наступление тьмы, что, вообще говоря, наиболее вероятно и соответствует общему настроению всей книги стихов, где печальный русский север часто ассоциируется с мраком и тьмой:

Полным слез, туманным взором я вокруг себя гляжу,  
С обольстительного Юга я на Север ухожу.  
И как узник, полюбивший долголетний мрак тюрьмы,  
Я от солнца удаляюсь, возвращаюсь в царство тьмы [108].

Как видим, сопоставление самим Бальмонтом указанного и названного, очевидным образом повлиявшего на образный строй и структуру некоторых его стихотворений фетовского мотива, полнее всего отразившегося в проанализированном им же с точки зрения этого мотива фетовском стихотворении «Чудная картина...» привело нас к тому, что «фетовское» уже

в ранних стихотворениях Бальмонта очевидно сопрягается с иными влияниями, в данном случае Ницше и Бодлера.

Фетовская традиция входит в поэтическое творчество Бальмонта как наиболее родственное характеру его поэтического дара, но все же одна из многих «любвей-пристрастий», она не является определяющей, как у Блока, она не столь интенсивно и целенаправленно осваивается, как у Брюсова, ее нельзя определить как поэтическую «школу Фета», которую прошел Вл. Соловьев. Этим, в частности, объясняется почти полное отсутствие отчетливых реминисценций, образных переключек и т.д. – и это, несмотря на то, что над многими и многими стихами Бальмонта, что называется, «витают» образ Фета – ощущается инерция его мелодических приемов, структурной и ритмической организации стиха, строфики и т.п.

Это ощущение, довольно сильное в первых сборниках Бальмонта, заметно убывает в последующих книгах, начиная с «Будем как солнце» и «Только любовь» (1903), но никогда не исчезает совсем, а в некоторых сборниках даже нарастает, например в «Зареве зорь», «В раздвинутой дали», «Северном сиянии» и других книгах.

По-видимому, само имя Фета, как и для других поэтов-символистов, для Бальмонта само приобрело значение своего рода поэтико-символического знака, с которым связывался определенный комплекс поэтических мотивов, идей, эстетических тенденций, технических приемов и т.д.

Не случайно во всех «вознесениях» Фета, «воскликновениях» о нем по сути дела выделяются два особенно значимых для Бальмонта поэтических мотива фетовского лирического творчества – музыкальный и космический. Он предстает прежде всего в этих двух обликах – «провозвестника... звуковых гаданий и угаданий стиха» и «звездного вестника». Но вместе с тем он не единственный «провозвестник» и «вестник», вместе с ним и рядом с ним – и Тютчев, и Эдгар По, и Бодлер, и Вильям Блейк, и множество других «учителей», философских и эстетических влияний, в том числе древних и экзотических – русских, восточных: индийских, китайских,

японских, к которым Бальмонт часто был необыкновенно податлив. Подобная «всеядность» по отношению к традиции отражала беспримерную в поэзии русского символизма экстенсивность создаваемой Бальмонтом образно-поэтической системы, в своих пространственно-временных и сущностных координатах принципиально стремящейся к бесконечности. Об этом говорят уже названия его сборников стихов: «Под северным небом» (локализованная безбрежность); «В безбрежности» (неограниченный мир), «Тишина» (всеобщее царство тишины – см. центральное в этой книге стихотворение «Тишина»), «Горящие здания» («здание» здесь – безусловно символ мироздания) и др. Лирический герой Бальмонта мыслится равновеликим Миру, мировому целому, хотя и прикован к земле:

Господь, Господь, внемли, я плачу, я тоскую,  
Тебе молюсь в вечерней мгле.  
Зачем ты даровал мне душу неземную –  
И приковал меня к земле? [83].

«Неземная» душа, которой не дано уйти от земной жизни с ее заботами, печалью и радостями, – вот, пожалуй, наиболее адекватная из многих других самоидентификаций лирического героя Бальмонта. В таком представлении о взаимоотношении лирического «я» с миром сказалась, конечно, сильнейшая инерция романтизма. Не случайно в своей статье «Романтики» Бальмонт первым и главным «признаком» романтизма считает «любовь к далекому, что связано с мечтой и достижением... Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности, являясь четкой вольной личностью, всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному. От данной черты к многим линиям нового»<sup>23</sup>. Интерпретируя романтическое миропонимание как максимально приближенное к устремлениям своего лирического героя, Бальмонт и сами традиционные романтические образы (морских разбойников, погибших кораблей, океана и т.д.) превращает в новое качество путем беспредельного расширения до планетарной, космической всеохватности их символических смыслов. Так, в сборнике «В безбрежности» образ океана в одноименном

стихотворении, посвященном В. Я. Брюсову, – это символ мирового целого, Вселенной, безнадежно похоронившей в своих безбрежных пучинах и угрюмом рокоте ее неразрешимые тайны:

Скитайся дни, года, десятки, сотни лет –  
Ты не найдешь нигде страны обетованной [98].

Океан-вселенная – угрюмая и безрадостная альтернатива всем светлым и дерзким снам лирического героя о «земле обетованной» – символе мировой гармонии и счастья. Интересно сопоставить эту чисто бальмонтовскую «безбрежную символику» с романтической образностью фетовского стихотворения 1844 года, высоко ценимого и Брюсовым, и Блоком, который взял его эпиграфом к своему сборнику «За гранью прошлых дней», и, несомненно, знакомого Бальмонту:

Когда мои мечты за гранью прошлых дней  
Найдут тебя опять за дымкою туманной,  
Я плачу сладостно, как первый иудей  
На рубеже земли обетованной... [84]

Здесь образ «земли обетованной» равен самому себе, т.е. это Палестина, куда Бог, во исполнение древнего обещания, привел евреев из Египта. Эмоциональное напряжение создается неожиданным сопряжением очень далеких по своему прямому значению событий – воспоминанием о первой любви, которая когда-то «так сладостно и больно» возмутила «детские игры» и «тихие сны» героя, и ветхозаветного эпизода о постижении первым иудеем «рубежа земли обетованной». Смысл и поэтическая сила сопоставления – в сходстве эмоций: «плачу сладостно», «сладостно и больно». Потом уже на основе этого эмоционального сходства возникают другие значения: неповторимость, уникальность явления, его своеобразное первородство, святость, жертвенность. (Потому, – замечает А. Блок о фетовском стихотворении, – что не жалел детских игр и детских снов, так сладостно и больно возмущенных вечноженственной Тенью»<sup>24</sup>).

В «Горящих зданиях» океан – «древний прародитель» – символизирует другую важную для Бальмонта ипостась безбрежности мироздания – вечность:

Дай мне быть твоей пылинкой влажной,  
Каплей в вечном... Вечность! Океан! [216].

В этой космической всеохватности символических значений лирическое «я» Бальмонта предстает не иначе, как их часть, хоть и безмерно малая, но соотносимая с ними. Часто это соотношение обнаруживает чрезвычайно характерную для Бальмонта развернутую и реализованную словесную метафору, включающую в себя весь лирический сюжет, в процессе развития которого происходит его символизация, а часто и мифологизация. Начинаются такого рода стихотворения с метафорического уподобления лирического «я» какому-то природному явлению и развиваются в форме лирического монолога:

Я лунный луч, я друг влюбленных,  
Сменив вечернюю зарю,  
Я ночью ласково горю  
Для всех, безумьем озаренных,  
Полуживых, неуголенных;  
Для всех тоскующих влюбленных  
Я светом сказочным горю,  
И о восторгах полусонных  
Невнятной речью говорю [105].

Далее «лунный луч», обращаясь к возлюбленной, заверяет ее в своей верности, несмотря на «скользящий», «змеящийся», изменчивый свой свет:

Тебе, в чьем сердце страсть томится,  
Я никогда не изменю.

Ясно, что лунный луч служит здесь символическим выражением некоего аспекта внутренней жизни лирического «я» Бальмонта, который в данном случае приблизительно можно понять так: любовь, влюбленность – это свет, сияние души, и, как и луч света, может быть легким, скользящим, переменчивым, не меняя при этом своего главного качества – светить, озарять душу любовью, и в этом он неизменен – «я никогда не изменю». За непосредственным, реальным смыслом стихотворения намечается более глубокий, символический смысл, формируемый метафорическим развертыванием сюжета.

В русской поэтической традиции такого рода метафорические структуры лирических монологов чрезвычайно редки, и появляются они на этапе

позднего романтизма, когда метафорическая образность стала приближаться к символическим значениям. У Фета таких стихотворений всего два – «Мотылек – мальчику» и «Бабочка». Первое из них было написано еще в 1860-м году, но тем симптоматичнее его структурно-тематическое сходство с одним из метафорических монологов Бальмонта «Однодневка», относящемуся к 1896 году и включенному в сборник «Тишина».

Герой лирического монолога в стихотворении Фета – мотылек-однодневка. Он воплощает в себе стихийное проявление жизни природы, часть ее многообразия, он живет и наслаждается ею, символизируя радость и полноту жизни, сознавая быстротечность и мгновенность ее. Природа открывается ему, помогая осуществить счастье и полноту бытия однодневки:

Цветы кивают мне, головки наклоня,  
И манит куст душистой веткой.... [281].

И только мальчик с шелковым сачком, в котором особо подчеркнуто природное начало – «Любимый нежно сын // Неувядающего мая», преследует его. Монолог мотылька и обращен к нему:

Позволь мне жизнь упить, день один,  
На солнце радостно играя,  
Постой, оно уйдет, и блеск его лучей  
Замрет на западе далеком,  
И в час таинственный я упаду в ручей,  
И унесет меня потоком.

В «Однодневке» Бальмонта – похожее развитие метафорического сюжета, есть только одно различие в его структуре: отсутствие адресата лирического монолога. А это сразу превращает метафорическое уподобление лирического героя природному явлению в своего рода метафорическое сращение, в котором исчезает всякая грань между сближаемыми в метафоре понятиями. Лирический герой метафорического монолога полностью замещает природное явление, сам воплощается в него, в данном случае – в однодневку, как и в предыдущем стихотворении – в лунный луч:

Я живу своей мечтой  
В дымке нежно-золотой  
Близ уступов мертвых скал,  
Там, где ветер задремал...

Однодневкой золотой  
 Вьюсь и рею над водой.  
 В дымке утренней рожден,  
 К светлой смерти присужден [128].

Жанрово-поэтическая новация Фета сразу переводится на язык поэзии новой эпохи с ее неограниченным субъективизмом, интенсивным «расширением» лирического бытия через погружение в разнообразие, многоцветье стихийной жизни» природы<sup>25</sup>, причем в самую стихийно-природную жизнь привносится интенсивность, ускорение, стремление к какой-то осознаваемой цели (например любовь, постижение красоты):

Вижу взоры красоты,  
 Слышу голос: «Милый, ты?».  
 Вновь спешу в любви сгореть,  
 Смертью сладкой умереть.

Получается, что природное явление в такого рода стихотворениях-метафорах – только повод, фон для поэтического выражения и постижения собственного лирического «я», всех его меняющихся и скользящих «лик»». Собственный поэтический мир заслоняет, а иногда и заменяет природное явление, избранное, казалось бы, в качестве предметной основы метафорического монолога. Оно становится символом высшего, тайного, неопознанного «лика» авторского «я».

И все же между этими столь схожими по образной структуре стихотворениями Фета и Бальмонта есть и нечто большее, одинаково важное для обоих поэтов. Во-первых, это общий для них интерес к стихийным, в том числе мимолетным событиям природной жизни, к непобедимым инстинктам живой природы. Во-вторых, приоритет настоящего времени перед прошлым и будущим – лирические сюжеты разворачиваются здесь и сейчас, проходят как бы перед глазами смотрящего и внимающего. В-третьих, и это самое важное – осознанное отношение к мгновению настоящего как к самому ценному и достоверному средству поэтически запечатлеть истинный облик беспрерывно меняющейся жизни природы и человеческой души. Иное дело, что само представление о «мгновении», «миге», и тем более поэтическая наполненность этого «мига» настоящего у Фета и Бальмонта не всегда

совпадали. Именно это имел в виду Брюсов, когда писал о близости в этом отношении двух поэтов, тут же оговариваясь, что «мироощущение» у Бальмонта совсем иное, чем у Фета.

Подтверждением этому может послужить сравнение второго фетовского метафорически-лирического монолога «Бабочка» и одного из бальмонтовских – «Скорпион». Структура и развертывание темы в них в целом аналогичны описанному. Содержание каждого из них – миг жизни двух существ – явление прекрасной бабочки и смерть безобразного и опасного скорпиона. Истинная красота (как и искусство) – бесцельно, таков вывод из монолога фетовской бабочки (за которым, как мы помним, метафорически выражена мысль автора).

Надолго ли, без цели, без усилья,  
Дышать хочу?  
Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья  
И улечу [103].

Торжествующая красота безобразного – таков пафос гордого монолога сжигаемого в огне скорпиона (произносимого, напомним, фактически от имени «лирического «я» поэта):

Я гибну. Пусть. Я вызов шлю судьбе.  
Я смерть свою нашел в самом себе.  
Я гибну скорпионом – гордым, вольным [153].

Это различие содержательно-поэтического «наполнения» мига в двух настолько близких по своим жанрово-структурным особенностям стихотворениях, что в них, как и в двух предыдущих, вполне возможно рассмотреть материальные «скрепы» поэтической традиции, указывают лишь на крайние полюсы этих различий. Но тем очевиднее несоответствие «мироощущения» двух поэтов и эпох, которые они представляют.

Чем дальше, чем в большей степени природные явления, которые символизируют лирическое «я» Бальмонта в метафорических монологах, сменяются их изначальными и неизменными свойствами, стихиями в их «чистом» виде, пребывающими вне времени и пространства, в абсолютной вечности. Это не только природные, но и космические стихии (ветер, гром,



вода, огонь, солнце, облака и т.д.) В связи с этим поэтический мир в такого рода стихотворениях Бальмонта мифологизируется – лирическое «я» поэта не только гармонизируется с этими стихиями, но способно замещать их, выступать само как их проявление («стихийный гений»), тем самым как бы вводя их в сферу своего поэтического сознания. Но было бы ошибочным отождествлять мифологизированный поэтический мир Бальмонта с мифом как таковым, ибо мифологическое сознание, кроме отмеченных особенностей, требует еще и гармонизации с социумом<sup>26</sup>, который в подобных стихотворениях совершенно отсутствует. Поэтому, когда Бальмонт заявляет: «я – играющий гром», или «я – вольный ветер», «я – дух, я призрачный набат», «я – великое жаркое Лето», «Вездесущий Огонь..., я такой же, как ты», «я – лунный свет», «я – ведь только облачко, полное огня» и т.п., то в этом кроется опасность, о которой, ссылаясь на Гегеля, предупреждал А. Ф. Лосев: «Гегель утверждает, что романтики часто слишком увлекались своим искательством идеала до такой степени, что оно становилось уже чем-то самодовлеющим и в чем-то уже отвлекающим от той бесконечности, которую романтики с самого начала считали своим принципом. Это приводило к тому, что Гегель называл духовным приключенчеством»<sup>27</sup>. Этого «духовного приключенчества» не всегда могла избежать круто замешанная на романтических дрожжах лирика Бальмонта. Жажда жизни, «мировой аппетит» (выражение М. Цветаевой в адрес М. Волошина, но в данном аспекте применимое и к Бальмонту), желание выразить все, прикоснуться ко всему, отсутствие укорененности, «внутреннего канона» – все это нередко приводило, с одной стороны, к необычайному расширению поэтического мира поэта, а с другой – к впечатлению некоторой поверхностности экспансивного охвата широчайших жизненных сфер без надлежащей глубины их поэтического освоения.

Прекрасные, но, пожалуй, все же несколько легковесные желания и чаяния поэта лучше всего подытожены в заключительном стихотворении цикла «В безбрежности»:

За пределы предельного  
К безднам светлой Безбрежности!  
В ненасытной мятежности,  
В жажде счастья цельного  
Мы, воздушные, летим  
И помедлить не хотим [112].

О «духовном паломничестве», «блуждающей фантазии» Бальмонта многократно высказывались и современники, и исследователи поэта. «Сила Бальмонта, как и его слабость, – читаем, например, в новейшем зарубежном исследовании истории русского символизма, – заключалась в том, что он не признавал никакой дисциплины, не принадлежал ни к какой школе. Он пел исключительно для самого себя. И это привело к несамокритичности, солипсизму. Его поэзия раздражает порой, словно исповедь одержимого, лишённого всякого контакта с окружающим миром... В поэзии Бальмонта мало действия...»<sup>28</sup>.

Не со всем здесь можно согласиться. Аврил Пайман не разъясняет, как понимает она «школу», но мы уже упоминали, какую роль сыграли первые сборники Бальмонта в становлении и самоопределении раннего символизма, а встреча Бальмонта с Брюсовым 28 сентября 1894 года, завязавшаяся между ними восторженная дружба дала всей брюсовской московской группе мощный импульс и творческую основу для самоутверждения и теоретического обоснования новой поэзии, которая осмысливалась ими как литературная школа. Не совсем верен и тезис исследовательницы о солипсизме и отсутствии в поэзии Бальмонта контактов с «окружающим миром». А. Блок, очень тонко понимавший и недостатки, и достоинства бальмонтовской лирики, говорил о том, что сущность ее более или менее точно определить невозможно, ибо «нет Бальмонта, кроме Бальмонта»: «Если мы попытаемся определить ее точно, то потеряемся в определениях, исключаящих друг друга. Следя стих за стихом, решительно не знаешь: есть

ли область, в которую нет сил проникнуть поэту... он весь – многострунная лира». Вместе с тем Блок намечает чрезвычайно точный и перспективный ракурс ее понимания и интерпретации: «Обратить мир в песню таких изысканно-нежных и вместе пестрых тонов, как у Бальмонта, – значит, полюбить явления (курсив Блока – *А. Л.*) помимо их идей»<sup>29</sup>.

Следует заметить, что к этому выводу Блок приходит, рецензируя не первые сборники Бальмонта, а «Будем как солнце» и «Только любовь», т.е., когда его поэтическая картина мира усложняется космическими мотивами, а позиция «стихийного гения», «светлого гения» – волевым устремлением к ускорению, интенсивности и полноте жизни – «самосожжению», когда «явления», казалось бы, совсем затмились отвлеченными идеями и символами, центральным из которых было «победительное Солнце» – и все это было густо замешано на ницшеанской идее сверхчеловека.

В. Брюсов в четырех статьях, посвященных анализу поэтических книг Бальмонта, начиная с «Будем как солнце» и кончая «Хороводом Времен», т.е. с 1903 по 1911 годы, объективно и беспристрастно прослеживая эволюцию творчества бывшего кумира почти за десятилетний период, в конечном счете приходит к выводам, очень близким приведенному выше суждению Блока. Бальмонт, по мнению Брюсова, прежде всего – «новый человек». Но к «новой поэзии» он пришел «не через сознательный выбор». Он не отвергал старого искусства, не ставил себе каких-то новых эстетических задач и, «если поэзия его принадлежит новому искусству», то это случилось «помимо его воли»<sup>30</sup>. Линия эволюции поэзии Бальмонта схематично выглядит, по Брюсову, так: «от печали к радости, от севера к солнцу, от угнетенности и покорности к стихийным гимнам». Эта схема, замечает Брюсов, подсказана самим поэтом – названиями его сборников, эпиграфами к ним, предисловием к «Собранию стихов» 1905 и последующих переизданий в издательстве «Скорпион». «Но прав ли Бальмонт в своей самооценке? – задается вопросом Брюсов – Слишком много в этой геометрически правильной, мертво-красивой траектории – кажется показным и искусственным. Слишком уже

громко и настойчиво твердит Бальмонт о том, что он радостен, свободен и мудр, слишком старается восхвалять веселие бытия, словно боится, что ему не поверят, словно громкими словами хочет опьянить самого себя, подавить в самом себе сомнение»<sup>31</sup>.

Брюсов приходит к выводу, что, несмотря на то, что «в своих позднейших книгах Бальмонт любит повторять ницшеанские заветы», «его ранние напевы настойчиво повторяются и в его последних книгах, только более окрепшим голосом»<sup>32</sup>. Истинного совершенства, считает Брюсов, как в поздних, так и ранних книгах достигают только «тихие», кроткие песни нежной любви к природе и к женщине... – но во всех его преувеличенных прославлениях жизни есть что-то намеренное, какое-то усилие, какая-то принужденность языка и чувства»<sup>33</sup>.

Пристально всматриваясь в «случайные» признания и проговорки Бальмонта в его стихах, начиная с «Горящих зданий» до «Литургии красоты», критик приходит к интересному выводу, что Бальмонт знает «и грех, и совесть, и раскаянье», не стоит «по ту сторону добра и зла», более того, его «детские, наивные взгляды на добро и зло остались с ним на всю жизнь. Те принципы его печали, которые подсказали ему грустные его песни «Под северным небом», измениться не могли». К идеалам «силы и радости» его увлекла, убежден Брюсов, «сознательность». «Силой своего стихийного дарования Бальмонт до известной степени восторжествовал в этой борьбе против самого себя». Эта борьба, замечает Брюсов, сама по себе «психологически глубока и замечательна», но победа в ней «могла быть лишь временной», так как «по самой *сущности своей души* (курсив Брюсова – *А. Л.*) он печаль предпочитает радости, сумрак – свету, тишину – бряцаниям литавров». Бальмонт, – заключает Брюсов, – «поэт нежности и кротости, который пожелал стать певцом страстей и преступлений». «У него не было сил Бодлера, чтобы, создав вокруг себя иной мир, все в нем подчинить законам своей мечты, и не было бессилия Верлена, чтобы в чужом мире забыть об утраченном рае»<sup>34</sup>.

Изложенная здесь точка зрения Брюсова на эволюцию поэтического пути Бальмонта разделялась многими критиками, прежде всего А. Блоком, высоко ценившим, как уже было сказано, «прежние» стихи Бальмонта (до «Злых чар») и называвшим «нелепым вздором», «галиматьей» его стихи сборников «Птицы в воздухе», «Зеленый вертоград», «Зовы древности»<sup>35</sup>. О том, что Бальмонт «намеренно ушел из-под того северного неба, под которым пел когда-то более простые и более русские песни», сожалел Ю. Айхенвальд<sup>36</sup>. Можно согласиться с Аврил Пайман в том, что Бальмонт «на своих современников производил впечатление человека, ушедшего от дорогого ему, но поблекшего мира детства, который, казалось, должен был заставить его насытить свою поэзию чувством социальной ответственности и любви к »земной печали«. Всему этому он предпочел неограниченную свободу воображения – путешествия, книги и языки...»<sup>37</sup>.

Все сказанное убеждает нас в том, что наиболее чуткие современники и соратники Бальмонта по символизму и прежде всего А. Блок, В. Брюсов, А. Белый (Вяч. Иванов не признавал Бальмонта символистом) явно чувствовали органичное и наносное, тенденциозное в лирике Бальмонта, умели отделять его истинное лицо от маски и позы, и от этого их общая оценка вклада поэта в общее дело создания новой поэзии становилась еще более высокой. Их оценки необходимы для того, чтобы конкретнее и четче представить себе истинную сущность поэтического мира Бальмонта: расставить акценты в его безграничном разнообразии и многоцветье, определить центр, или, по Блоку, «ключ к сердцу его поэзии», а он, этот ключ, – в книгах Бальмонта, в которых он, поэт, «замкнут в себе»<sup>38</sup>. В »многострунной лире» Бальмонта есть свои истоки, у нее есть свой путь, свой центр, своя система, и все это становится различным в, казалось бы, хаотически многозвучном, красочном и пестром мире бальмонтовской поэзии. Такой мир может создать творец, который способен «полюбить явления, помимо их идей». Только с учетом этого и на этой основе возможно уяснить и поэтический генезис Бальмонта – не вообще влияния, которых

было множество и последствия которых были часто и негативными, а те благотворные истоки, которые помогли формированию органической линии в его лирике, которая хоть и обростала впоследствии различными наслоениями, но всегда хранила первозданную поэтическую индивидуальность. Мы уже знаем, что сам Бальмонт признательно ставил на первое место в этом отношении творчество Фета. На это же указывает и Брюсов: «Из русских поэтов наибольшее впечатление произвели на Бальмонта – Лермонтов и Фет. Мятёжность Лермонтова отразилась в поэзии Бальмонта. Лермонтовский гимн сладости той жизни, что ведут «хоры стройные светил» и «облаков неуловимых волокнистые стада», кажется повторением в иных стихах Бальмонта. Ещё теснее связь его с Фетом. Как и Бальмонт, Фет знал только настоящее... Различаясь в мировоззрении, различаясь в самом «мироощущении», Бальмонт и Фет совпадают в способности всецело исчезать в данном мгновении, забывая, что было что-то до него и что-то будет после. У Лермонтова и Фета, более чем у других, учился Бальмонт и технике своего искусства»<sup>39</sup>.

А. Блок, отмечая, что Бальмонт «солнечного» периода «не сразу стал самим собой» («как ни странно это теперь», – характерно добавляет он), пишет о том, что в «ранних стихах его есть чужие отголоски, иногда какие-то неуловимые, смутные, а иногда и очень явственные. Есть и Фет и Полонский»<sup>40</sup>.

О значении настоящего времени и переживании коллизии «миг-вечность» мы уже говорили, а сейчас обратим внимание на характер фетовских поэтических влияний в ранней лирике поэта, как их ощущал Блок. Это действительно отголоски, а не реминисценции или образные заимствования, и проявляются они чаще как смутные, трудноуловимые переключки, реже – как «очень явственные».

Характернейшие мотивы Фета ощущаются уже в первом стихотворении, открывающем сборник «Под северным небом», – «Фантазия». Несмотря на сквозное благозвучие внутренних рифм, проходящих через все

стихотворение, – прием в целом не характерный для Фета (хотя такие стихи у него есть), а навейное, скорее всего Э. По («Ворон»), здесь ощутимо проявляются характернейшие черты эмоционально-звукового, мелодического комплекса лирики Фета, всегда теснейшим образом связанного с содержанием стихотворения, выявляющем его сокровенный смысл. Это прежде всего постоянная приверженность Фета к некоторой недосказанности, неопределенности, как бы скрывающее в себе «несказанное», невыявленную тайну, лишь сквозящую в полутонах, переходах, нюансах. Мы уже говорили, как трансформируется эта особенность фетовской поэтики в лирике К. Фофанова. Нечто подобное находим и у раннего Бальмонта:

Чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное моление,  
И тоска, и упоенье – точно искрится звезда,  
Точно светлый дождь струится – и деревьям что-то мнится... [78].

Но если у Фофанова, как мы видели, это нагнетение конструкций с неопределенно-личными местоимениями часто обретало двойнический или демонический смысл («Двойник», «Чудовище»), то у Бальмонта значение их равно фетовским: создается ощущение неопределенности, таинственности. Этой же цели служит и передача приглушенности звука, аллитерации на шипящие согласные – эффект знаменитого фетовского шепота, который не обходили вниманием все, пишущие о нем («Шепот, робкое дыханье...», «Тихо шепчет лист печальный. Шепчет не слова...» и т.п.). Молодой Бальмонт очень хорошо усвоил это своеобразие «тихого звучания» и «шепота» поэзии Фета. В этом же стихотворении Бальмонта читаем:

Слыша тихий стон метели, шепчут сосны, шепчут ели,  
В мягкой бархатной постели им отрадно почивать...

Тот же эффект в «Песне без слов»:

День догорает. Закат загорается.  
Шепотом, ропотом рощи полны [90].

«Шептать» в ранней лирике Бальмонта могут не только деревья и листья, травы и влюбленные, как у Фета, но и всякого рода проявления природной стихии: дождь, ветер, звезды, вода, ночь и даже сны.

И, как тихий дальний топот, за окном я слышу ропот,  
Непонятный странный шепот. Шепот капель дождевых [91].

И звезды печально шепнули,  
Что мы утонули во мгле [104].

Неясный шепот ветерка [107].

Пенясь, про негу  
Шепчет вода [114].  
Точно шепот ночи раздается... [134].  
Наивный шепот снов, ты сердцем позабыт [104].

Сфера применения типично фетовского приема у Бальмонта расширяется практически неограниченно, что, естественно, видоизменяет его функцию. Если у Фета он призван к поэтическому воспроизведению тайных, доступных только художнику стихийных проявлений жизни природы (подобно «шестому чувству» художника – зоркости), то у Бальмонта, кроме этого, он демонстрирует особую родственность, интимность отношений души поэта с самими стихиями в их абсолютной чистоте и вечности.

Это столь значимое для дальнейшей эволюции поэзии Бальмонта расширение и трансформация фетовских поэтических приемов, заметим, проявляются уже в первых трех его сборниках, не теряя, впрочем, их функции и в чисто фетовском смысле:

Лебедь пел все тише, все печальнее,  
И шептались камыши [99].

В дальнейшем, по мере упрочивания лирического «я» Бальмонта в позиции «стихийного гения», необходимость в «интимности» общения со стихиями отпадает совсем, соответственно и «шепот» превращается в громкие «гимны»:

Я должен быть стихийным гением,  
Я весь в себе – восторг и страсть [290].

Это «долженствование», этот элемент самопринуждения говорит за себя: вызывающе смелые призывы «За пределы предельности // К безднам светлой Безбрежности», зазвучавшие уже в первых сборниках, – это естественное для поэта новой эпохи желание вырваться из томительности и безысходности серой и безрадостной обыденщины, из однообразной и тоскливо-



страдательной тональности пост-народнической поэзии, уже изживающей себя. Стремление это, как уже отмечалось, было (начиная с «Горящих зданий») одновременно интенсивным и экспансивным, что в дальнейшем приводило его и к блистательным удачам, и ощутительным срывам.

В первых трех сборниках эти взлеты и падения только готовятся, молодой поэт осваивает (скорее экстенсивно, чем интенсивно) опыт русской и мировой литературы, формирует свой поэтический стиль, который от сборника к сборнику становится все более и более индивидуальным, характерно-бальмонтовским. Следы поэтических влияний предшествующей романтической лирики, в том числе Фета, ощущаются, но уходят как бы в глубину крепнущего бальмонтовского стиха, трансформируются в соответствии с его замыслами и поэтическими заданиями.

Прежде всего это относится к той сфере, которую Бальмонт особенно ценил и выделял в творчестве Фета – импрессионистически-музыкальной стихии его поэзии. Мы уже говорили о том, что в своей ранней лирике Бальмонт чутко усваивал своеобразие импрессионистической структуры поэтической речи Фета – внимание к оттенкам, полутонам, нюансам воссоздаваемых в стихотворении явлений или событий внутренней жизни, суггестивный характер восприятия мира, при котором логический и причинно-следственный смысл предмета или душевного переживания уходит на второй план или вовсе затушевывается эмоциональным переживанием субъекта. Но если у Фета, как это отмечалось уже в предыдущих главах, подобный принцип подчинялся рано осознанному и неуклонно проводимому стремлению дать жизнь под особым углом зрения, там, где она явилась красотой, прямым осуществлением идеала, то у Бальмонта такое изображение включает в себя и обыденные, далекие от идеала проявления этой жизни. Это и безутешные картины родной стороны в стихотворении «Родная картина», явно перекликающейся с фетовским «Чудная картина / Как ты мне родна» ритмически и интонационно:

Ряд берез, и вид унылый

Придорожного столба.  
Как под гнетом тяжелой скорби,  
Покачнулася изба [82].

Это и высоко оцененное И.Анненским и исполненное в явно импрессионистической манере «Болото»:

Туманы, сумерки. Средь тусклого мерцанья  
Смешались контуры, и краски, и черты,  
И в царстве мертвого бессильного молчанья  
Лишь дышат ядовитые цветы [83].

И уж почти пародийно по отношению к фетовскому идеалу звучат строки:

Но знаю я также, что гимн соловья  
Лишь тем и хорош, что похож на рыданье,  
Что гор снеговых вековое молчанье  
Прекрасней, чем лепет ручья [84].

Импрессионизм в поэзии предполагает фиксацию собственных впечатлений как максимально необходимое средство для субъективного правдоподобия в изображении действительности. Поэтому картина мира в воссоздании поэта-импрессиониста выходит неизбежно дискретной, разорванной на отдельные миги настоящего, соответствующие мгновенности впечатления. Процесс разрушается ради правды момента. Впечатление как средство оказывается результатом. Решающее значение при этом получает ценность впечатления, т.е. в конечном счете то, чем поэтически «наполнен» миг, момент, ему соответствующий.

Уже говорилось о неодинаковом, даже противоположном содержании мига в двух метафорических лирических монологах Фета и Бальмонта – «Бабочка» и «Скорпион», выявившим различие в ценностно-эстетической сфере двух поэтов. Но эти «миги», развернутые в монологи, не дают представления о характере импрессионистического мышления авторов, они больше представляют их позиции. И именно этот аспект – характер творческого мышления, ориентиры поэтического сознания способны в данном случае наиболее адекватно выявить не только традицию, но и характер ее модификации в творчестве поэта, эту традицию воспринявшего.

Для творческого процесса Фета важно не только впечатление от объекта изображения, но и сам объект. Сама столь ценимая им зоркость поэта ни в коем случае не может быть плодом целенаправленного усилия – это скорее результат внезапного озарения. Да и сам объект поэтического воспроизведения, при всей его важности, по сути безразличен в том плане, что им может быть все в природе или душе, но необходимо, чтобы это «все» соответствовало эмоциональному настрою души художника в данный момент, и в этом смысле он всегда идеален. При этом идеализирующее сознание поэта склонно доверять не столько возможностям искусства, сколько собственной души, в ней находя источник поэзии. Иными словами, воссоздание в импрессионистическом миге впечатлений от объекта всегда идеально – это уже душою и искусством созданный идеал. А так как всеобъемлющий идеал у художника один – красота, и полноправным синонимом творчества для него является отыскание красоты, которая может быть везде, то и импрессионистическое «мгновение» у него, как правило, наполнено «серьезным», онтологическим содержанием.

Творческое мышление Бальмонта построено на иных принципах – оно не имеет столь жесткого корректирующего ограничителя, как идеал красоты у Фета, и поэтому и впечатление, и преобразование этого впечатления в поэтически воссоздаваемое мгновение всецело зависят от настроения и даже своевольного произвола автора в данный момент, могут подчиняться любому (а не ограниченному идеализирующей функцией красоты, как у Фета) творческому заданию. Поэтому, исходя из общей основы – импрессионистического видения и творчества, – фетовские «мгновения настоящего» и бальмонтовские «мимолетности» – не совсем одно и то же. Фет никогда бы не согласился в полной мере с такой, например, поэтической декларацией Бальмонта:

Я не знаю мудрости, годной для других,  
Только мимолетности я включаю в стих.  
В каждой мимолетности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры [281].

Или тем более:

Я вечно другой.  
Я каждой минутой сожжен.  
Я в каждой измене – живу [242].

Иначе и не может быть. Нет, очевидно, в литературе более живительного, но постоянно, непрерывно меняющегося источника развития, чем традиция. Бальмонт, по аттестации Брюсова, – «новый человек», воспринявший все достижения и все заблуждения нового времени, его веяния и влияния. И все это, включая и недюжинный самобытный талант самого поэта, накладываясь на сознательно воспринятую им предшествующую традицию, в том числе и Фета, естественно, трансформирует ее в такое новое качество, в котором следы ее едва различимы, но, как правило, инерционно сохраняют свою, иногда ничем не заменимую, действенность. Подтвердим это одним (из многих возможных) примером. Несмотря на импрессионистическую доминанту своего творчества, и Фет, и Бальмонт не избегали ярких красок, сочного полнозвучия, графически-четких очертаний предметов, но это как бы передний, ясный и понятный план лирического изображения. Глубинная же, сокровенная сторона предметного и природного мира открывается взгляду художников в своих тайных проявлениях, в трудноуловимой изменчивости стихийной жизни – в импрессионистических полутонах, бликах, игре отражений. Любимое освещение – луна, лампы, свечи с их неверными бликами, вечерние сумерки, отблески зари и мерцание звезд. Любимый образ – тени. В их нематериальности, изменчивости живет вечно подвижная, вечно ускользающая тайна. Одно из фетовских стихотворений 1857 года начинается образом растущих теней:

Растут, растут причудливые тени,  
В одну сливаясь тень...  
Уж позлатил последние ступени  
Перебежавший день [257].

Оно интересно еще и тем, что в нем, говоря бальмонтовским языком, солнце побеждает луну. «Звездный вестник» здесь, кажется, впервые отдает явное предпочтение солнцу как воплощению жизни:

Что звало жить, что силы горячило –  
 Далеко за горой.  
 Как призрак дня ты, бледное светило,  
 Восходишь над землей.

Растущие, причудливые, увеличивающиеся тени знаменуют здесь закат солнца и наступление сумерек, «перебежавший день» становится воспоминанием, но примечательно то, что воспоминание это обращено к «бледному призраку» ушедшего дня и закатившегося солнца – луне:

И на тебя как на воспоминанье  
 Я обращаю взор.

Никогда раньше у Фета не было столь резкого противопоставления дня и ночи, луны и солнца. Вечерние сумерки, луна, ночь всегда воспевались им как несущие отраду, успокоение, тайну. Ночь никогда не была для него воплощением хаотического начала, как для Тютчева. А звездное небо – любимая тема многих стихотворений Фета. Как показало дальнейшее развитие этой темы, особенно в стихотворениях «Вечерних огней», появление нового мотива в поэтическом мире Фета не было случайным. Здесь впервые намечается абрис того мирового и космического универсума, который много позже воплотится в грандиозное и загадочное понятие «солнца мира», означающее нечто большее, чем центр фетовской космогонии – понятие, которое гипнотизировало многих символистов, предвещая и «Будем как солнце» Бальмонта, и «Золото в лазури» А. Белого, и «солнечный цикл» В. Иванова.

Через 40 лет Бальмонт пишет тоже по-своему примечательное стихотворение «Перед картиной Греко», начинающееся теми же образами вытянутых теней, но симптоматичное совсем в другом плане, чем фетовское:

На картине Греко вытянулись тени.  
 Длинные, восходят. Неба не достать.  
 Где же нам найти воздушные ступени?  
 Как же нам пути небесные создать? [132].

Растущие тени у Фета в своей бесплотности и причудливой подвижности являются отражением явлений природной жизни, всегда загадочных и стихийных перемен в ней. Тени монахов на картине Эль Греко не просто

растущие, вытянутые и длинные, они «восходят», хотя им «неба не достать». Обращает на себя внимание, что они противопоставлены обычным монахам, «темным сонмам рабов», «теньям согбенным». У монахов на картине Эль Греко «лица странные», «меж другими удлинённые», «они с жадностью тянутся к высшей разгадке миров», тянутся они, очевидно, не к Богу, а к какому-то высшему гнозису. Такое «прочтение» известной картины Эль Греко показывает, что в поэтическое сознание Бальмонта начинает всерьез проникать идея сверхчеловека»<sup>41</sup>, что подтверждают и слова, обращенные к художнику:

Ты разлюбил все земное, неверное, пленное,  
Взор устремлял ты лишь к высшему сну своему [132].

а также к великим живописцам прошлых времен в стихотворении этого же года (1897) «Аккорды», которые представлены автором как

Намеки на сверхчеловека, обломки нездешних миров,  
Аккорды бездонных значеньем, еще не разгаданных слов [132].

В другом стихотворении образы теней – единственное, хотя и иллюзорно-нереальное проявление жизни, движения в «томительно стиснутых стенах тюрьмы»:

Только длинные, шаткие тени дрожат,  
Протянулись – качнулись – слились [171].

Жизнь теней здесь – обратная сторона жизни людей, антижизнь. В дальнейшем, в цикле «Чары месяца» («Горящие здания») образы теней предстают как призраки мертвых, вызванных из могил таинственными чарами луны. Они недвижны, безмолвны, но способны своим «странным» взглядом видеть этот мир:

Встали тени и глядят.  
Странен их недвижный взгляд [160].

Смотрят тени вдоль стены,  
Светит месяц с вышины [161].

Последовательно проводимая демонизация традиционно-романтического образа характерна и показательна для поэтической эволюции Бальмонта от первых сборников к «Горящим зданиям» и «Будем как солнце».

В содержательном плане она демонстрирует постепенное осложнение поэтического сознания поэта расхожими идеями и мотивами первой волны символизма – ницшеанскими, демоническими, эгоцентрическими. В плане метода и стилевых исканий этот процесс сопровождается постепенным сдвигом к символизации и мифологизации его поэтического мира. Но стилевой доминантой лирики Бальмонта и в дальнейшем (в сборнике «Будем как солнце», «Только любовь» и последующих), как и других символистов с ярко выраженным суггестивным типом поэтического мышления, остается импрессионистически-метафорическая структура поэтической речи. Не в последнюю очередь потому, что она активно поддерживается музыкальными средствами поэтической выразительности.

Музыкальность стиха – один из наиболее очевидных факторов, сближающих имена Фета и Бальмонта. Чайковский назвал Фета «поэтом-музыкантом», и это определение вполне может быть отнесено к Бальмонту. Современникам даже казалось, что в этой сфере он превзошел старого поэта. «Прежде могло казаться, – писал Брюсов в 1903 г., – что в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность». Но эта «беспредельность» оказывается все же ограниченной незыблемыми законами поэтической традиции: «Стих Бальмонта – это стих нашего прошлого, усовершенствованный, утонченный, но по существу все тот же. «Другие поэты» не только «предтечи» Бальмонта в искусстве стиха, но и несомненные его учителя»<sup>42</sup>. Среди этих «учителей» и Жуковский, первым в русской поэзии открывший большие возможности мелоса и нашедший формы для его воплощения, и Пушкин, и Лермонтов, и Тютчев, у которых мы находим изумительные образцы мелодического стиха. Но в поэзии Фета мелодическая линия русской поэзии достигает особенной утонченности и выразительности, поэтому на него в первую очередь ориентируется Бальмонт как поэт-музыкант. Но не случайно он определяет характер этой ориентации как «любовь-привязанность». Как и в других, отмечавшихся

выше аспектах взаимодействия с поэзией Фета, здесь мало прямых реминисценций и тем более заимствований, но ощущается некая энергетика поэтической преемственности – то в схожести лирических тем и ходов, отражающих родственность поэтического сознания, то в схожести структурных и ритмических построений, то в самих музыкальных формах поэтической выразительности.

Так, уже в раннем творчестве того и другого (у Фета – в сборнике стихотворений 1850 года, у Бальмонта – в сборнике «В безбрежности», 1895 г.), появляются стихотворения, в которых сама тема музыки становится их лирическим сюжетом. У Фета:

Исполнена тайны жестокой  
 Душа замирающих скрипок...  
 .....  
 Среди шума толпы неизвестной  
 Те звуки понятны мне вдвое:  
 Напомнили силой чудесной  
 Они мне все сердцу родное [176].

У Бальмонта:

Слова смолкали на устах,  
 Мелькал смычок, рыдала скрипка...  
 .....  
 Среди толпы, среди огней  
 Любовь росла и возрастала,  
 И скрипка, точно слившись с ней,  
 Дрожала, пела и рыдала [104].

Не трудно заметить здесь словесно-образные соответствия и переклички, но даже не в них дело, они составляют по сути одинаковый образ или, скорее, «портрет» самой музыки и его фон. Важно, что на этом фоне возникает мысль о превосходстве музыкального языка над логическим, и мысль эта проводится достаточно определенно. «Среди шума толпы» у Фета, «среди толпы» у Бальмонта, т.е. на фоне обыденной жизни с ее причинно-следственными связями и логическим языком только язык скрипки, язык музыки способен намекнуть душе художника о вечно ускользающей и неразгаданной тайне. У Фета это «жестокая», «тоскливая» тайна, связанная с каким-то трагическим воспоминанием (образ «души



замирающих скрипок» намекает на угасание, смерть; Возможно, это еще близкое воспоминание о трагической смерти М. Лазич – стихотворение было написано в 1844 году). У Бальмонта – это тайна возникающей в двух сердцах «безумно-светлой ошибки» любви, и ликующая музыка скрипки утверждает ее правоту и торжество. Тематическое сходство подкреплено здесь единством ритмико-композиционного построения стихотворений, вполне традиционного – ямбические четверостишия с перекрестной рифмовкой, полное совпадение ритмических и синтаксических членений. Но это достаточно редкий случай, ибо музыкальное звучание стиха и у Фета, и у Бальмонта создается обычно чрезвычайным разнообразием ритмических решений и строфических форм. Особенно это характерно для Фета. Б. Я. Бухштаб пишет, что «огромная масса его стихотворений не знает строфических стандартов. Большая часть употребленных им строф встречается в его поэзии однократно. Фет как будто хочет для каждого нового стихотворения найти свой индивидуальный ритмический рисунок, свой особый музыкальный лад»<sup>43</sup>.

Из этого неограниченного разнообразия фетовских ритмико-композиционных построений Бальмонт берет многое, но не все, а только «любимое», соответствующее его собственным поэтическим влечениям и особенностям лирического дарования.

Так, наиболее близкими и оригинальными для поэтики Бальмонта оказались сравнительно немногочисленные у Фета стихотворения с внутренними рифмами («За кормою струйки льются...», «Зеркало в зеркало, с трепетным лепетом» и др.), с эмоционально-лирическими повторами («Буря на небе вечернем...», «Свеж и душист твой роскошный венок...» и др.), а также широкое употребление трехсложных размеров, особенно анапестов и амфибрахийев, импрессионистические сочетания безглагольных предложений (например, «Шепот, робкое дыханье...» Фета и «Ландыши, лютики. Ласки любовные...» Бальмонта), стихотворения с короткими

строчками с дактилическими и часто грамматически однородными рифмами («Сны и тени», «Сновидения», «Quasi una fantasia» и др.).

По своей функции эти предпочтения Бальмонта ясны: из богатого арсенала фетовских жанрово-композиционных и ритмических структур выбираются такие, в которых музыкально-импрессионистическое начало как бы заранее предполагается, задано самой структурой стиха или ее элементами. Так, например, короткие стихи с преобладанием грамматически однородных рифм или их усложнение – более длинный стих с внутренними рифмами как бы создан для того, чтобы дать впечатление сплошного музыкального потока. Разумеется, это только формальная предпосылка. Эстетическая ценность такого стихотворения, создающего впечатление музыкального потока, будет зависеть в большей степени, чем от формальной, от содержательной стороны, его словесно-образного наполнения.

Сравним два стихотворения такой структуры Фета и Бальмонта:

«Quasi una fantasia» Фета

Сновиденье,  
Пробужденье  
Таёт мгла.  
Как весною,  
Надо мною  
Высь светла.  
Неизбежно,  
Страстно, нежно  
Уповать,  
Без усилий  
С плеском крылий  
Залетать  
В мир стремлений,  
Преклонений,  
И молитв;  
Радость чуя,  
Не хочу я  
Ваших битв [278, 317].

«Ангелы опальные» Бальмонта

Ангелы опальные,  
Светлые, печальные,  
Блески погребальные  
Тающих свечей –  
Грустные, безвольные,  
Отзвуки невольные,  
Отсветы лучей, –  
Взоры полусонные,  
Нежные, влюбленные,  
Дымкой окаймленные  
Тонкие черты, –  
То мои несмелые,  
То воздушно-белые,  
Сладко-онемелые  
Легкие цветы.  
Чувственно-неясные,  
Девственно-прекрасные  
В странности бесстрастные  
Тайны и слова... [15, 154–155].

Оба стихотворения поразительно музыкальны. Они действительно оставляют впечатление музыкальной мелодии, музыкального потока в большей мере, чем организованного по определенным ритмическим

законам потока словесного. Музыкальность впечатлений держится здесь прежде всего за счет созвучий глубоких рифм: рифмический коэффициент (отношение слогов в рифме к остальной части стиха) в дактилических рифмах у Фета – 2:2, у Бальмонта – 4:3, т.е. почти половина слогов входит в состав рифмических созвучий, в ямбических – от 2:2 до 4:1. Для сравнения: в каноническом четырехстопном ямбе обычный рифмический коэффициент – 7:2 и 7:1 (в зависимости от вида рифмы – мужской или женской).

В стихотворении Фета сложная система рифмовки обеспечивает определенную модуляцию голоса от напевной в первых двух строках шестистишия (за счет дактилических рифм) до ударно-говорной в конце его (за счет мужской рифмы в последнем стихе).

В стихотворении Бальмонта господствуют глубокие дактилические рифмы, оно почти все состоит из эпитетов, отсюда впечатление музыкальной монотонии и смысловой затуханности. В нем вообще, кроме заглавного, нет слов, которые несли бы в себе какое-то законченное и четкое смысловое значение. Многочисленные эпитеты относятся к словам, имеющим не столько смысловое, сколько эмоциональное значение: блески, отзвуки, взоры, дымка, черты, более конкретные свечи и цветы в этом контексте также «развешествляются». Для содержательного плана этого стихотворения характерно то, что, читая его, нужны определенные усилия для того, чтобы понять, что речь идет об опальных, т.е. отверженных, изгнанных ангелах. Смысл тонет в мерно звучащих созвучиях эмоционально-окрашенных эпитетов, которые можно поменять местами, заменить другими, подходящими по тону и звучанию, от чего смысл стихотворения существенно не изменится.

В стихотворении Фета любое слово за своей музыкальной перспективой имеет точный смысл, оно принципиально незаменимо в этом контексте без нарушения смысла и даже разрушения всей эмоционально-смысловой структуры стихотворения. В этом и заключается принципиальное различие музыки стиха двух поэтов. Насыщенное, точное слово – такая же настоящая

и действительная стихия поэзии Фета, как и музыкальность. Здесь, конечно же, сказались в первую очередь тенденции поэтической эпохи, в которую формировался поэтический стиль Фета – строгие требования «дельности» поэзии, «вкус к конкретности» и т.д., а так же отмеченная всеми исследователями его поэзии, начиная с Н. Страхова и Вл. Соловьева, неизменная трезвость художественного зрения поэта. Не случайны громкие сетования Фета на недостаточность слова «для выражений желаний», ставшие одной из главных тем его лирики. Но и эта тема «бедности слова» разработана и разрешена им словом же, причем с афористической точностью и завершенностью. Слово же в музыкально-импрессионистическом стихе Бальмонта, считает В.М. Жирмунский, – «подбирается прежде всего по своей звуковой действенности, далее – по некоторому общему эмоционально-лирическому тону, для которого более тонкие различия вещественно-логического смысла слов являются, безусловно, второстепенными»<sup>44</sup>.

Проблема «бедности слова», конечно же, существенна и для Бальмонта, хотя и не декларируется им, и своеобразной реализацией ее является его словотворчество или, точнее сказать, словесная изобретательность, характерная и для других поэтов начала века (И. Северянина, например, не говоря уже о футуристах).

По-разному оценивалось новаторство Бальмонта в области новых лексических форм даже в среде его единомышленников и почитателей, не говоря уже об ортодоксальной критике. И. Анненский, например, считает, что оно лирически оправдано и, «заключенное в звуки и ритмы Бальмонта – отныне наше общее достояние». Оно оправдано, по мнению И. Анненского, и в более широком плане, и ценность его выходит за пределы бальмонтовской лирики и касается общих законов развития русского поэтического слова. «Лексическое творчество Бальмонта, – подчеркивает он, – проявилось в сфере элементов, наименее развитых в русском языке, а именно ее абстрактностей. Для этого поэт вывел из оцепенелости сингулярных форм целый ряд отвлеченных слов» (безымерность,

печальность, пьяность, запредельность, наивность, многозыблемость, кошмарность, безглагольность и т.д.). Кроме того, Бальмонт «до бесконечности множит зыбкие сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей», и Анненский приводит многочисленные примеры таких зыбких сочетаний<sup>45</sup>.

Критик-импрессионист Ю.Айхенвальд упрекает Бальмонта в отсутствии строгости и самодисциплины в словотворчестве, вообще не видит в нем внутренней необходимости: «Его слова и их сочетания заменимы и пристального взгляда, требовательной критики они порою не выдерживают. И дурно уже то, что их приходится объяснять и защищать, что они не говорят сами за себя»<sup>46</sup>.

Как бы то ни было, разнообразные лексические новшества Бальмонта – и «отвлечение эпитета» (В. М. Жирмунский) – все эти воздушности, ласкательности, печальности, безглагольности и т.д.; и т.н. «бесконечные» эпитеты – безглагольно-глубокое дно, бред неутоленный и т.д. – все это выливалось в индивидуально-неповторимые образы, придавало несомненную поэтичность и музыкальность бальмонтовскому стиху, как, например, в «Лунном безмолвии» (из сборника «Будем как солнце»):

Непрерываемо дрожание струны,  
Ненарушаема воздушность тишины,  
Неисчерпаемо влияние луны и т.д. –

создается бесконечная перспектива развития лирического сюжета.

Для фетовского музыкального стиха также, как мы знаем, чрезвычайно существенна перспектива, но если фетовский стих можно метафорически представить как «звук на крыльях словах»:

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук  
Хватает на лету и закрепляет вдруг  
И темный бред души, и трав неясный запах... [119],

то сущность бальмонтовского музыкального лиризма в том, что звук, мелодия без всяких крыльев и слов стремится в безбрежность, в бесконечность, в безмолвие тишины.

Это, конечно, иллюзия: из области слов поэту уйти не дано, но она хорошо показывает общее направление творческого развития родственно-близких поэтов разных эпох. Новое миропонимание властно диктует трансформацию самого лирического «я» поэта, новый взгляд на само соотношение поэтического сознания и объективного мира. Яснее всех, на наш взгляд, сказал об этом тот же И. Анненский в упоминавшейся уже статье о Бальмонте: «прежде, у тех, у предтечей нашего стиха и нашего я, природа была объектом, любимым существом, может быть, иногда даже идолом. Они воспевали ее, они искали у нее сочувствия и в ней отражение своего я... Наш стих, хотя он, может быть, и не открывает новой поэтической эры, но ищет уже от бесповоротно-осознанного стремления символически стать самой природою» (курсив И. Анненского)<sup>47</sup>.

А это значит, что природный и космический мир становится не столько объектом поэтического изображения, хотя бы и слитого с душой, а субъектом бытия лирического «я» поэта. Поэтическая дума проходит не «по небу и по душе» (слитно-раздельно), как у Фета, но всецельно и безраздельно отождествляется с поэтическим сознанием Творца, становится бытием его лирического «я». Фет близко подошел к этой грани, но преодолел ее, используя опыт «предтечей», новая генерация поэтов иной эпохи, одним из первых в которой был К. Бальмонт.

### *Адаптация фетовской традиции в творчестве молодого В. Я. Брюсова*

Фетовская поэтическая традиция была для В. Брюсова не единственным, но очень важным фактором, ее влияние заметно и ощутимо на протяжении всего его поэтического творчества. Имея в виду ранний его период, Д. Е. Максимов пишет: «Его поэзия в равной мере зависит от русской традиции – главным образом лирики Фета – и от французских влияний (символисты и парнасцы). Обе линии – русская и французская – сосуществуют у молодого Брюсова, переkreщаются и взаимодействуют»<sup>48</sup>.

К этому справедливому замечанию следует, на наш взгляд, добавить, что и французский парнаизм, и французский символизм (точнее – в данном случае – импрессионизм) имели в русской поэзии второй половины XIX в., как об этом упоминалось, типологически близкие аналогии. Французская парнасская поэзия – в творчестве А. Майкова, Н. Щербины и др., импрессионистическая – А. Фета, Я. Полонского и др. Причем обе эти линии заявляют о себе в русской поэзии очень рано, и к концу века накопили огромный поэтический опыт и имели не меньшее влияние на новую генерацию русских поэтов, чем, скажем, Леконт де Лилль и Эредиа, с одной стороны, и Ш. Бодлер и П. Верлен – с другой. Это обязывает к определенной осторожности в расстановке акцентов при осмыслении поэтического генезиса Брюсова – здесь возможна элементарная аберрация: при общих признаках французских влияний (особенно общеэстетических и стилевых) они вполне могут оказаться идущими от отечественных традиций, и наоборот. Во всяком случае, когда тот же Д. Максимов говорит о двух стилях Брюсова – «предметно-описательном» и «стиле эстетического преображения, пересоздания вещей»<sup>49</sup>, – то мы, как представляется, вправе соотносить «первый» стиль его лирики с именем А. Майкова как знаковым для этой линии русской лирики XIX в. – пластической, или статуарно-античной, «второй» стиль Брюсова – с именем Фета в таком же знаковом аспекте для другой линии русской классической лирики – импрессионистической. При этом нельзя не учитывать и другие воздействия и влияния, в том числе и французские – парнаса, импрессионизма, декадентства с его культом индивидуализма, «цветов зла», экзотики, сгущенной эротики и т.д. – Брюсов, как известно, порядочно «зачерпнул» из этой сферы (в майковско-фетовской традиции этого не было).

В последний год своей жизни, в статье «Пушкин – мастер» Брюсов писал, имея в виду, несомненно, весь свой поэтический опыт: «Поэтическое произведение возникает из разных побуждений. Основные, конечно, – стремление выразить некоторую мысль, передать некоторое чувство или,

точнее, уяснить себе, а следовательно, и читателям еще неясную идею или настроение. Но рядом существуют и другие побуждения, и среди них – задачи мастерства – повторить в своем творчестве творчество другого поэта, воплотить в своем создании дух целого литературного движения, наконец, разрешить ту или иную техническую задачу»<sup>50</sup>. Здесь не только указание на определенную рационалистическую преднамеренность самого процесса творчества – от замысла до воплощения, но и – что важнее – на его цель и пути достижения цели – «воплотить в своем создании дух целого литературного движения» (именно так и с такой целью создавались сборники «Русских символистов»); при этом необходимы и «задачи мастерства», решение различных «технических задач» и т.п. «Повторить в своем творчестве творчество другого поэта», конечно, нельзя. Брюсов не мог этого не понимать, но можно и, по логике его мысли, необходимо адаптировать его для «воплощения» духа целого литературного движения. Именно таким, как нам представляется, был общий характер освоения Брюсовым литературных традиций вообще и фетовской поэтической традиции в особенности. И именно эта дефиниция – адаптация – наиболее точно может определить его. Это означает прежде всего целенаправленность, целеустремленность и вместе с тем преднамеренность, рационально взвешенный и рассчитанный подход к предшествующей традиции с обязательной постановкой задачи и цели. «Я – связь, – декларирует Брюсов еще в 1895 г. – Я еще дышу идеями XIX века, но я же первый подал руку юношам XX-го»<sup>51</sup>. Значит, нужно как можно быстрее осваивать новые идеи, беря для этого все необходимое из эпохи предшествующей. Естественно, встает вопрос об органичности восприятия предшествующей традиции Брюсовым, как и его поэтического творчества вообще. В этом смысле показательны мнения и оценки современников. В них часто указывается на столь различные черты поэтического стиля Брюсова, что они кажутся невозможными в творчестве одного и того же поэта. А. Блок, например, в 1904 г. отмечает в нем качества «истинного» безумца, а в стихах его видит «детское – в неуловимом»<sup>52</sup>, в то



же время для Вяч. Иванова стих Брюсова – «металлически-выпуклый, мужески-стройный» – «попытка реализма в лирике»<sup>53</sup>. Б. Пастернак находит в них «изложенность»<sup>54</sup> [169, 73], М. Цветаева – «сальеризм»<sup>55</sup>, Л. Андреев – «холодность»<sup>56</sup>. Меняются и оценки Блока: в 1907 г. (в рецензии на «Земную ось») он говорит уже не о «неуловимом», а о «математичности» Брюсова<sup>57</sup>. В критике, а потом и в литературоведении брюсовскую поэзию связывали то с эстетикой и поэтикой классицизма: «классицист в символизме» – П. Н. Сакулин<sup>58</sup>; «рационализм смутного» – Ю. Н. Тынянов<sup>59</sup>, то романтизма: «По характеру своей поэтики Брюсов не классик, а романтик» – В. М. Жирмунский<sup>60</sup>. Показательно и отмеченное уже положение Д. Е. Максимова о «двустильности» Брюсова. Как видим, вопрос о природе брюсовского творчества слишком сложен, чтобы делать о нем какие-то однозначные выводы или приговоры в духе Ю. Айхенвальда или М. Цветаевой, не находившим в поэзии Брюсова ничего, кроме отраженной культуры и упорного труда.

Не отказывая Брюсову в органичности поэтического восприятия мира и самого лирического творчества, следует отметить, что в плане традиций наиболее родственной самой природе его таланта оказалась все же та линия русской поэзии XIX в., которую мы условно назвали «пластически-статуарной» и знаком для которой является имя А. Майкова. Именно в лирике такого типа наиболее ощутимо проявились такие качества поэтической личности Брюсова, как его рационализм, конструктивный характер мышления, стремление к упорядоченности, точности, логичности, живущее в нем чувство материальной природы мира (эмпиризм), историческая и культурная эрудиция.

Что касается другой тенденции в лирическом творчестве Брюсова, выражающейся в тяготении поэта к импрессионистическому, музыкальному принципу, то она менее органична для его творчества и в определенной мере является плодом волевой, целенаправленной и очень упорной адаптации его поэзией предшественников и современников, русских и французских. Особая

роль в этом своеобразном, но характерном и даже органичном для Брюсова творческом процессе, часто приводящем, несмотря на отмеченный адаптирующий характер, к выдающимся успехам и достижениям, принадлежала лирике Афанасия Фета.

В сознание В. Брюсова на первых этапах его духовного и литературного развития Фет входил, по всей видимости, с отрицательным знаком, как противопоставление тем идеалам и ценностям, в духе которых он воспитывался. И это была не исключительная, а скорее общепринятая в среде демократически мыслящей и материалистически воспитанной молодежи 80-х годов позиция. Вспоминая годы учебы в гимназии Креймана, Брюсов пишет: «Каковы были мои взгляды того времени? Воспитание заложило во мне прочные основы материализма. Писарев, а за ним Конт и Спенсер, представляемые смутно, казались мне основами знаний. Писаревым я зачитывался. Не мог я у него помириться лишь с одним – с отрицанием Пушкина, которого любил все более и более. Но над Фетом, хотя скрепя сердце, смеялся»<sup>61</sup>. Оговорка «скрепя сердце», хотя она относится, несомненно, не к Брюсову – 15-летнему гимназисту, а Брюсову 1900 года (когда писались эти автобиографические строки), признанному вождю и теоретику «новой поэзии», тем не менее симптоматична уже потому, что варьируется и в других упоминаниях о Фете, относящихся к этому периоду. Так, в написанной примерно в это же время (декабрь 1898 г.) «лирической» поэме «Краски» воссоздается похожая психологическая ретроспекция, только герой поэмы не просто вспоминает о себе пятнадцатилетнем, но, вызывая этот образ из памяти, вступает с ним, т.е. с самим собой в прошлом («и я вспомнил, что был матерьялистом и позитивистом») в диалог, в котором каждая из сторон оперирует своей системой аргументов. На призыв «уступившего судьбе» лирического героя поэмы отказаться от прямолинейного материализма, понять «тайны души», стать «кудесником, магом», проклясть все, «что можно весить и мерить», его воображаемый оппонент отвечает:

...мне ясна моя цель.  
 Я, наверно, не стану петь цветы, подобно Фету,  
 Я люблю точное знание, презираю свирель.  
 Огюст Конт навсегда указал дорогу поэту.

Само имя и поэзия Фета понимается в обоих случаях как знак оппозиции, как определенное и точное обозначение того, что в сфере творчества противостоит позитивистскому представлению о целях и сущности искусства, а в системе жизненных ценностей – материалистическим и демократическим убеждениям.

Подобное «категориальное» отношение к имени и теме Фета будет характерно и в дальнейшем для Брюсова, как поэта, так и критика, публициста, ученого, но конкретное содержательное наполнение этого имени-категории будет неодинаковым в различные периоды его литературной деятельности, по-своему отражая, причем в каких-то очень важных гранях, идейную и творческую эволюцию поэта. При этом важно учитывать не только прямые высказывания и оценки, но и различного рода оттенки, «допуски», нюансы. Так, неуверенное «наверное» в приведенном выше отрывке из поэмы «Краски» наряду с категорическим «люблю точное знание» и Огюстом Контом, «навсегда» указавшим дорогу поэту, как и «скрепя сердце» в воспоминаниях – весьма любопытная и многозначительная коррекция своих юношеских оценок уже сформировавшимся поэтом-символистом.

Реальный же, а не вызываемый воспоминанием юноша В. Брюсов написал в своей тетради 1892 года среди вписанных в нее стихотворений Фета весьма скептический отзыв о них: «Я ожидал лучшего». Не удивительно поэтому, что в юношеских стихах досимволистского периода, просмотренных и прокомментированных Н. К. Гудзием, отмечается «преобладающее влияние Лермонтова, Надсона, иногда перемежающееся с влиянием Пушкина, А. Толстого, Мережковского»<sup>62</sup>. Слабые отголоски фетовской лирики периода «Вечерних огней» если и ощущаются в некоторых ученических стихотворениях Брюсова, то в значительно нивелированном,

«снятом» виде: это Фет, преломленный массовым поэтическим сознанием 80-х годов, поэтами «школы Надсона», а с другой стороны – лирикой К. Фофанова и В. Соловьева, отчасти Д. Мережковского.

Смысл приведенной выше фразы из тетради 1892 г. следует, видимо, понимать как первую «встречу» молодого В. Брюсова с поэзией Фета, причем оценка ее («ожидал лучшего») явно не совпадает с возрастающей поэтической репутацией, которую приобретает она в это время.

В этом же, 1892 г. Брюсов, как известно, открывает для себя символизм и принимает гордое решение стать его вождем в России. Начинается разносторонняя, но целеустремленная деятельность, направленная одновременно и на создание, и на теоретическое самоопределение нового течения. Создание – нашумевшие сборники «Русских символистов», первая книга стихов «Шедевры», попытки теоретического обоснования нового течения – предисловия к этим сборникам, первые эстетические декларации – статьи «О искусстве», «Ключи тайн», а за всем этим – напряженнейшая внутренняя работа, смысл которой – осознание содержательной и формальной новизны новой поэзии, которая легко ощущалась интуитивно, но трудно поддавалась определению в привычной системе координат. «Что же это за новизна, – пишет в своих воспоминаниях один из ближайших соратников В. Я. Брюсова по новому течению П. П. Перцов, – возбудившая против себя такую бурю сопротивления, как никакое другое течение в русской литературе – ни раньше, ни позже? На этот вопрос уже в 1895–1896 гг. можно было дать формальный ответ: новая школа уже с первых своих дней получила наименование «символизма» – по образцу французского прототипа, и это имя прикилось сразу и прочно, хотя первые годы еще дублировалось кличкой «декадентства», под которой разумелось что-то не совсем ясное, но во всяком случае «упадочное» и предосудительное. Однако, что такое был сам этот «символизм», и какой смысл нужно было вложить в такой термин – на это не могли бы уверенно ответить самые видные представители новизны, и об этом шли бесконечные

споры даже между ними... Моя обильная переписка с Брюсовым тех годов наполовину посвящена выяснению этого вопроса, который занимал все мысли Брюсова»<sup>63</sup>. На этом фоне само имя Фета вновь приобретает для Брюсова и его окружения категориальное значение. Тот же П. Перцов характерно замечает о своем мироощущении в начале 1893 года: «Становилось уже невозможным оставаться в прежней двойственной позиции – правоверного «радикала-народника», «надежды» Михайловского по официальному положению, – и с Фетом в душе... К осени мое настроение определилось, и я понял необходимость ухода из «Богатства»<sup>64</sup>. Для Брюсова имя и наследие Фета прежде всего – аргумент в пользу правомерности и органичности символистской поэзии на русской почве. Уже в предисловии к третьей книжке «Русских символистов» (лето 1995 г.), отвечая многочисленным критикам нового течения, он утверждает, что «русский символизм имел и своих предшественников – Фета, Фофанова», а «пример Фета, на которого ссылается рецензент («Русских символистов» – А. Л.), говорит скорее за нас: многие стихотворения Фета смело могут быть названы символическими...»<sup>65</sup>.

Блестящим примером адаптации поэтического мира А. Фета эстетикой Брюсова является его лекция о нем, прочитанная в начале 1903 г. и вскоре опубликованная в «Мире искусства». Подзаголовок статьи – «Искусство или жизнь» – казалось бы, ясно указывал на попытку разрешения действительно важной для осознания творчества Фета в то время проблемы соотношения искусства и действительности и его поэзии. И Брюсов решает ее в пользу жизни. Но жизнь в понимании и истолковании Брюсова – полная противоположность той жизни, которая составляет основу поэтического мира Фета, да и его мирозерцания в целом. Если для Фета природа, жизнь, мир – объективные и самоценные реальности, а красоту в них поэт должен увидеть и запечатлеть, то для Брюсова в начале века жизнь – сфера индивидуалистического сознания, трансформирующего ее в соответствии со своими представлениями. Торжество так понимаемой жизни и утверждает,

по мысли Брюсова, А. Фет всем своим творчеством: «В этом обширном мире, в этом «мировом дуновении», не осталось для него ничего, что имело бы самодовлеющее значение, кроме собственного «я». В центре мира оказался человек, не мертвая статуя, не «искусство для искусства», а живой человек. Так, куда бы мы ни шли по земле, мы всегда увидим самих себя в самой середине горизонта, и все радиусы небесного свода сойдутся в нашем сердце»<sup>66</sup>. Человек и мир, гимны которому, по словам Брюсова, создавал Фет, оказываются, таким образом, ничем иным, как самим «я» поэта, порождением его индивидуалистического сознания. Происходит очевидное сужение полноты поэтического мира Фета и в общем выводе статьи: «Истинный смысл поэзии Фета – призыв к настоящей жизни, к великому опьянению мгновением, которое вдруг за красками и звуками открывает путь к «солнцу мира» – из времени в вечность»<sup>67</sup>. Поэзия Фета, конечно же, не сводима к этим «призывам» и «опьянениям», но они вполне соответствуют установке самого Брюсова на художественное «преодоление» природы и действительности, преображение «яви и сна», как говорится в одном из его стихотворений этого времени. И одной из форм такого преображения становится изображение героя в состоянии напряжения и подъема всех жизненных сил, экстаза (героического, религиозного, творческого) – вспомним хотя бы героев баллад из «Городу и миру». Отсюда сведение всего пафоса творчества Фета к «экстазу», «сверхчувственной интуиции» и т.д., что тоже слишком односторонне, чтобы прояснить методологию и психологию фетовского творчества.

Надо заметить, тем не менее, что, хотя статья Брюсова больше объясняет и проясняет позицию и творческие принципы самого автора, чем Фета, она сыграла значительную роль в той переоценке его личности и поэзии, которая наметилась с 90-х годов XIX века и продолжалась в процессе самоутверждения русского символизма. Брюсов решительно выводит лирику Фета из прокрустова ложа догмы «чистого искусства», впервые рассматривает ее в категориях собственно символистской эстетики, что не

было насилием над фетовским текстом, напротив, довольно органично коррелировало с ним, хотя при этом и суживало его поэтическое видение жизни и человека.

В своей программной статье, открывающей первый номер «Весов» – «Ключи тайн» – Брюсов развивает намеченную в статье о Фете идею искусства – откровения, «постижения мира иными, не рассудочными путями»<sup>68</sup>, опираясь на Шопенгауэра, который должен быть, по Брюсову, очищен от «метафизических пут»<sup>69</sup>. Это сфера интересов Фета, и, естественно, Брюсов опирается на фетовские формулы и метафоры, выводя из них свое эстетическое кредо: «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его «голубой тюрьмы» к вечной свободе»<sup>70</sup>. И здесь явная адаптация: Брюсов ни слова не говорит о том, что могло бы разойтись с его собственной теорией, хотя бы то, что поэтическая практика лирики Фета гораздо чаще обретала истинно лирическое в самой действительности, чем выковывало его из мистических «ключей тайн»<sup>71</sup>.

Таким образом, в период самоутверждения русского символизма имя и поэзия Фета становятся для Брюсова, как и для других участников движения, своего рода «символом веры», и в этом качестве не может не оказывать сильного влияния на его поэтическое творчество. Это признается практически всеми исследователями Брюсова, но как, какими путями, в каких пределах это влияние осуществилось – на эти вопросы ответить не пытался никто. Не претендуя на исчерпывающий анализ, предложим лишь некоторые наблюдения, касающиеся характера и общего смысла адаптации фетовской традиции в лирике Брюсова.

В лирике Фета, если иметь в виду ее философско-эстетический и содержательный план, Брюсова-поэта привлекают в сущности те же моменты, как и Брюсова-критика: постоянное осознание Фетом быстротечности мгновения и заполняющей это мгновение эмоции;

невозможность его удержать; что эту невозможность преодолевает только искусство, но и в этом случае преодоление все-таки не полно. Причем последнее, важное для Фета обстоятельство (неполнота запечатленного поэтом мгновения в сравнении с полнотой бытия), сообщающее его лиризму трагически-щемящую ноту, не замечается Брюсовым, и в результате стихотворение, развивающее эту тему, заканчивается отвлеченной декларацией фетовского мотива, подчеркнутого эпитафией из его стихотворения «Если радует утро тебя»:

Мысль полна глухих предчувствий,  
Голос будущего слышит...  
Пусть же в строфах, пусть в искусстве  
Этот миг навеки дышит [112].

Не фетовская роза искусства, символизирующая воспоминания о любви и красоте; вообще не наполненность мига каким-то жизненным содержанием, а сам отвлеченный миг как таковой стремительно запечатлевается Брюсовым «в строфах» и в «искусстве». А вместо трагической неполноты этого акта и его преходящести – бодрая уверенность в том, что это «навечно». У Фета в подобной лирической ситуации («Поэтам»):

Сердце трепещет отрадно и больно [119].

а запечатленные в искусстве розы

Вечно восторга блистают слезами [119].

Интересно отметить возможный фетовский «след» в знаменитом стихотворении Брюсова «Юному поэту» (1896), в котором сам он видел впоследствии наиболее полное выражение своих декадентских устремлений. Речь идет о фетовском фрагменте, начинающемся словами:

Юноша, взором блестя, ты видишь все прелести девы... [498].

Фрагмент этот, по данным Б.Я. Бухштаба, был опубликован в 1901 году по тетради, включавшей в себя автографы и других стихотворений Фета. Эта тетрадь, бывшая долгое время в распоряжении Б.В. Никольского, издателя «Полного собрания сочинений» Фета 1901 года, вполне могла быть известна и Брюсову (через П. Перцова). В этой же тетради, сразу за названным



фрагментом было вписано и другое стихотворение, чрезвычайно интересное в этой связи. Как и брюсовское, оно тоже содержит в себе «заветы», в адресате которых явно угадывается «юный поэт», и может быть понято как продолжение приведенного фрагмента:

О, не вверяйся ты шумному  
Блеску толпы неразумному...  
.....  
...одному настоящему,  
Им лишь одним дорожи [498].

Если наше предположение относительно возможности знакомства Брюсова до 1896 года с этими текстами Фета верно, то молодой поэт вступает здесь в прямую полемику со своим кумиром:

...не живи настоящим,  
Только грядущее – область поэта и т.п.

Но как бы там ни было, даже безотносительно к этому конкретному примеру, расхождение с Фетом в этот период неизбежно. Дело даже не в самодовлеющем индивидуализме и эгоцентрической программе, изложенной в «Юному поэту», а в том, что становится очевидной общая направленность эстетических и теоретических устремлений Брюсова на решительное преобразование реальной действительности, реального быта, реальной природы в совершенно особый и оригинальный «мир очарований», который если и связан с действительностью, то только тем, что отталкивается от нее:

Создал я в тайных мечтах  
Мир идеальной природы –  
Что перед ним этот прах:  
Степи, и скалы, и воды! [111].

В этом «мире очарований» собственное имя Валерий рифмуется с «криптомериями», здесь и «журчащая Гадавери», и «лопасти латаний», и множество другой экзотики. Брюсов упорно старается пересоздать «низкую действительность», заменить ее новой «сверхестественностью». Надо ли говорить о том, как все эти творческие устремления Брюсова далеки от мироотношения и эстетики Фета. Но, с другой стороны, часто этот «мир очарований», все эти образные необычности его ранних стихотворений

имели вполне реальные, даже бытовые основания, что исчерпывающе показал В.Ходасевич, о чем много свидетельств современников. Откуда же возникали у Брюсова лирические превращения обычных предметов в нечто фантастическое, переключающее их в иной контекст, столь необычайный в середине 90-х годов, в доблоковский период? Ничего подобного ни в русской поэзии, ни у Бодлера или Верлена, если судить по переводам, мы не найдем. Но это было у Фета, правда, в очень немногих его стихотворениях. В одном из них – «Ярким солнцем в лесу пламенеет костер...» (1859 г.) – в отблесках пламени костра деревья кажутся шатающимися, но какой фантастический, едва ли не космического масштаба образ вырастает из этой, казалось бы, обычной, с импрессионистическим уклоном, ассоциации:

Точно пьяных гигантов столпившийся хор,  
Покраснев, зашатается ельник [183].

Дело даже не в том, что «кажущееся» предстает как реальное, в этом ничего необычного нет, но это «реальное» приобретает черты фантастического и мифического. Брюсов с присущей ему проницательностью не только улавливает эти эмоционально-преображенные ассоциации в стихах Фета, но очень тонко трансформирует их. Не ограничиваясь фантастическим, он использует еще и такой эмоционально сильный элемент, как экзотика. Причем ту реальность, из которой возникает «кажущееся», Брюсов предельно опредмечивает и обытовляет, что придает возникающим по эмоциональной ассоциации образам еще большую неожиданность и остроту. Так в обычной московской спальне возникают «леса криптомерий», а сама Москва превращается в «самку спящего страуса» и т.д.

Знаменитое брюсовское стихотворение «Творчество» (1904 г.), вызвавшее столько недоумений и пародийных истолкований, если сравнить его с фетовским «На кресле отвалясь, гляжу на потолок...» да принять во внимание объясненные Ходасевичем реальные, чисто бытовые источники его

экзотических образов, окажется не столь уж непонятным и дерзким. Здесь, по сути, тот же, что и в стихотворениях Фета, ход развития поэтической темы: причудливые отражения теней (на потолке – у Фета, на эмалевой печной стене – у Брюсова) обычных предметов домашней обстановки (кружка от лампы – у Фета, листья латании – у Брюсова) вызывают ассоциации, далеко отстоящие от этого по сути предметного ряда. У Фета – это цепь ассоциаций, связанных с давно пережитыми, но и сейчас дорогими сердцу событиями, у Брюсова эти тени в своей нематериальности и таинственности ассоциируются с тайной творчества, самим его процессом:

Звуки реют полусонно,  
Звуки ластятся ко мне... [35].

При этом Брюсов опускает такое важное для Фета звено в развитии поэтической мысли, как мотивацию лирической ситуации, чем усиливается эффект неожиданности и необычности ассоциативных сближений, а в сочетании с экзотикой часто и эффект эпатажа и дерзости.

Такого рода суггестивная выразительность импрессионистического стиля притягивала Брюсова, импонировала ему, но удавалась не всегда. Сама природа его поэтического творчества противилась этому, рационализм поэтического мышления, логическая схема часто вторгались в стих и ставили препоны тонкой импрессионистической нюансировке поэтической картины. В то же время ярко и демонстративно выражаемый, особенно в 1890-е – начале 1900-х гг., индивидуализм закономерно требовал выделения и подчеркивания в стихе субъективного восприятия предмета и мира, субъективных ощущений, вызываемых объектами поэтического воспроизведения. На этом фоне само лирическое «я» Брюсова не может не устремляться к самоутверждению не только в более или менее локальных или ограниченных жизненных сферах (творчества, любви, природы, городской жизни и т.д.), но и в масштабах более широких – мировой бесконечности, космоса. Казалось бы, «космическая тема» фетовских «Вечерних огней» не нашла подчеркнуто прямого отражения в лирике

Брюсова, хотя в статье о Фете он говорит о ней восторженно и оценивает высоко. Есть только отдельные импрессионистические зарисовки «пейзажа души», в который входят «неземные акварели», «улыбка луны», «ресницы звезд» и т.д., выдержанные в чисто фетовских интонациях, как, например, в стихотворении «Тайны мрака побледнели» из сборника «*Me eum esse*», где туманные сомнения героя не уступают брезжущим в его усталой душе надеждам на возрождение так же, как «таинственно далекие»

Звезды ночи не хотели,  
Уступив лучу денницы,  
Опустить свои ресницы [127].

Но в сборнике «*Tertia vigilia*», с которым связано начало подлинной творческой зрелости поэта и в предисловии к которому он, отказываясь от защиты «каких-либо обособленных взглядов на поэзию», заявляет о своем равном предпочтении и к «отражениям зримой природы у Пушкина или Майкова», и «порываниям выразить сверхчувственное, сверхземное у Тютчева или Фета», лишь бы поэзия выполняла свою конечную цель – выразить полноту души художника, – в этом сборнике появляется одно очень интересное стихотворение, в котором Брюсов дает поэтический «ответ» на общую концепцию философско-космических стихотворений «Вечерних огней» Фета. Помещено это стихотворение в последнем отделе сборника «Близким», содержащем поэтические посвящения разным лицам, но обращено «К самому себе» (так оно и называется). Открытый аллегоризм стихотворения подчеркивает его больше декларативный, «мировоззренческий», чем личный характер, более подходящий к лирическому обращению, хотя бы и к себе самому:

Я хотел бы рекой извиваться  
По широким и сочным лугам,  
В камышах незаметно теряться,  
Улыбаться небесным огням.  
.....  
И, подняв пароходы и барки,  
Испытав и забавы и труд,  
Эти волны, свободны и ярки,  
В бесконечный простор потекут [202].

Это стихотворение, на наш взгляд, – особого рода поэтическая параллель, заключающая в себе и полемический элемент к тем стихотворениям Фета, в которых разрабатываются любимые им метафорические образы полета ввысь, в небесный простор («Ракета», «Люби меня! Как только твой покорный...», «Певице», «Измучен жизнью, коварством надежды...» и др.). Полет «в высоте» («Ракета») и тем более «над целым мирозданием» («Л.А. Бржеской») и неторопливое земное течение – противопоставление достаточно резкое, но и логичное, если учесть, во-первых, интенсивность усвоения лирики Фета Брюсовым в этот период, а во-вторых, сравнить последние обобщающие четверостишия брюсовского и фетовских стихотворений. Брюсовское:

Но боюсь, что в соленом просторе –  
Только сон, только сон бытия!  
Я хочу и по смерти и в море  
Сознавать свое вольное «я»! [202].

Одно из фетовских («Измучен жизнью, коварством надежды...»):

И этих грез в мировом дуновенье,  
Как дым, несусь я и таю невольно;  
И в этом прозрень, и в этом забвень  
Легко мне жить и дышать мне не больно [98].

Каждое из них являет собой предельную степень обобщения как в пределах стихотворения, так и на уровне мироотношения каждого из поэтов. Для Фета в этом поэтическом обобщении заключена главная для него нравственно-эстетическая ценность – миг прозрения, прорыва из темноты и мрака «жизни вседневной» в мир высочайшей духовной свободы, в мир, где сливаются жизнь и красота. Фетовское лирическое «я» как бы растворяется в этом блаженстве красоты, разлитой по всему «мирозданию» («Как дым, несусь я и таю невольно...»).

Стихия брюсовского поэтического обобщения – океан, и его лирическое (скорее символическое) «я» растворяется в его «бесконечном просторе», но там нет ни красоты, ни жизни, а есть «только сон бытия». И смысл постигаемых в этих обобщениях поэтических истин различен и принципиален для каждого из поэтов. У Фета – это освобождение от

«томительного дыхания», мук и мрака жизни («Легко мне жить и дышать мне не больно»), у Брюсова – утверждение собственной индивидуальности, свободы своего духовного «я», которое живет «и по смерти, и в море». Стихотворение Брюсова начинается с «я» и заканчивается «я» и, несмотря на достаточно развернутый лирический «сюжет», в нем ничего, кроме непосредственного лирического высказывания, нет. Авторскому «я» нет оппозиции, потому что нет даже ощущения реального, внеположного мира, солёные просторы океана символизируют только смерть, исчезновение индивидуальности. Синтез индивидуального (идеального) и общего (реального) в этом случае оказывается невозможным, в то время как стихотворению Фета этот художественный синтез (к «прозрению» и «забвению» здесь долгий путь, начиная от «измучен жизнью, коварством надежды...» и «мрака жизни» до «бездн эфира» и такого глобального обобщения, как «солнца мира»), наряду, конечно, с его особым «космическим» лиризмом и своеобразной мелодикой, придает необходимые качества поэтической мысли и поэтической истины.

Еще в 1894 г. во втором выпуске «Русских символистов», осторожно формулируя принципы и очерчивая границы новой поэзии, Брюсов считает «одной из особенностей» ее «столь прославленное сближение поэзии с музыкой»<sup>72</sup>. Надо думать, что и в поэтическом творчестве самого Брюсова эта задача была всегда актуальной, особенно в стихотворениях, которые Д. Е. Максимов относит ко «второму стилю» его лирики. Ориентация на Фета в этих пределах вполне очевидна, иногда подчеркнута прямо, например эпиграфами, часто улавливается в характере мелодики и ритмики, в развитии лирической темы, в интонационно-синтаксической структуре стиха, в принципах поэтической лексики. Особенно актуально для Брюсова было последнее (обновление слова), этого требовали задачи создания новой поэзии. На этом пути, если не принимать во внимание «необычностей» вроде экзотизмов, он во многом повторяет опыт Фета по обновлению поэтической

лексики «школы гармонической точности» путём создания окказионального значения слова. Например, в стихотворении «Все кончено»:

Я восторгов ищу в тайной муке мечты... [60].

«Тайная мука» – вполне традиционно и широко употребительно в пору «школы гармонической точности». Фет расширил это значение – «тайные муки души». Брюсов на этом материале создает новый образ, уже невозможный у Фета, – «тайные муки мечты».

Или читаем в стихотворении «Пророческий сон»:

Минутный миг! И снова я тону  
В безгрезном сне, в томительном тумане...

В традиции существовал только «томительный сон», «безгрезный сон» – это уже словоупотребление XX века. А метод построения образа «томительный туман» – вполне фетовский, так как смысловые требования создания «туманного», «затемненного» впечатления дополнены словесной инструментровкой, которой Брюсов учился вполне сознательно. Материалом опять-таки послужил лирический штамп «томительный сон», который Брюсову удастся перестроить в контексте стихотворения подобно тому, как Фет перестраивал лексику элегической традиции.

Подобная направленность усвоения фетовского творческого опыта отчетливо просматривается и на уровне мелодической организации стихотворения.

Примером в этом плане может быть стихотворение «На журчащей Годавери». По своей стилистической характерности оно действительно может представлять собой если не за весь корпус его первых стихотворных книг, то за наиболее органичные и важные для поэтического становления поэта. Не случайно сам Брюсов воспринимает это стихотворение как высокое, если не этапное свое достижение<sup>73</sup>, а в сознании А. А. Блока оно запечатлелось своего рода «знаком» раннего этапа творчества поэта<sup>74</sup>.

Приведем его полностью:

Лист широкий, лист банана,

На журчащей Годавери,  
 Тихим утром – рано, рано –  
 Помоги любви и вере!  
 Орхидеи и мимозы  
 Унося по сонным волнам,  
 Осуши надеждой слезы,  
 Сохрани веночек мой полным.  
 И когда, в дали тумана,  
 Потеряю я из виду  
 Лист широкий, лист банана,  
 Я молиться в поле выйду;  
 В честь твою, богиня Счастья,  
 В честь твою, суровый Кама,  
 Серьги, кольца и запястья  
 Положу пред входом храма.  
 Лист широкий, лист банана,  
 Если ж ты обронишь ношу,  
 Тихим утром – рано, рано –  
 Амулеты все я сброшу.  
 По журчащей Годавери  
 Я пойду, верна печали,  
 И к безумной баядере  
 Снизойдет богиня Кали! [67–68].

Стихотворение это как целостное единство было бы совершенно невозможным не только в лирике Фета, но и в русской классической поэзии вообще. В нем нарушены какие-то важные для поэзии XIX в. семантические и ритмические связи, в стихе переакцентированы значения, сдвинуты смыслы и эмоциональные ореолы слов – отсюда ощущение резкой новизны воссоздаваемого в нем мира. Это впечатление новизны потеряет остроту, если мы попытаемся изъять из текста необычные и непривычно звучащие (в конце прошлого века) слова «банан», «Годавери», «Кама», «Кали» и др. Эта своеобразная смысловая инструментовка экзотизмами чрезвычайно эффективна сама по себе, но в еще большей степени она преобразует контекст в сочетании с инструментровкой звуковой, включаясь в многообразные ритмические и мелодические связи. Попытаемся проследить их на примере одного из экзотизмов – «лист банана».

Стихотворение начинается ударным словом «лист», которое, повторяясь дважды в сходной ритмической позиции, приобретает особую значимость. Следующие три строфы не имеют ударений на первом слове, что создает своеобразную инерцию восприятия. Когда же в пятой строфе это



словосочетание повторяется, то срабатывает ритмическая инерция, и значимыми оказываются слова «широкий» и «банана», т.е. словосочетание «широкий лист банана» при попеременном доминировании разных его составляющих и троекратном повторе становится центральным образом стихотворения.

Кроме того, особенность его композиционной функции – организация рифмы третьей, четвертой и пятой строф, которые посвящены развитию основной темы. Первое и третье слова третьей строфы (тумана, банана) рифмуются со вторым и четвертым словами четвертой строфы (Кама, храма) и с первым и третьим пятой (банана, рано). Повтор, организующий рифмы, определяя движение и развитие темы этих строф, создает особую для них перекрестную рифму, вследствие чего третья – пятая строфы стихотворения воспринимаются как единое целое. Являясь наиболее повествовательной частью произведения, они во многом определяют его содержание. Таким образом, «лист банана», являясь одним из символов мужественности в системе обычаев и верований древней Индии, становится «музыкальным» символом в структуре стихотворения, определяет развитие художественного образа произведения, несет определенную импрессионистическую нагрузку, являясь основой темы стихов.

Интересно, что в стихотворении Фета «У окна» именно этот экзотический образ выполняет подобную функцию, являясь наиболее заметной деталью фантастической картины, нарисованной на стекле морозом. Психологическая ситуация стихотворения также связана с ожиданием-гаданием любимой, с которой и соотносятся морозные узоры:

Но в блеск сокрылась ты лесов,  
Под листья яркие банана,  
За серебро пустынных мхов  
И пыль жемчужную фонтана [161].

Нет оснований видеть в этом какое-то соответствие с брюсовским стихотворением или тем более влияние на него, хотя связь этого образа

с гаданием в стихотворении Фета чуткий к таким нюансам Брюсов не мог не заметить, тем более что и заканчивается оно разгадкой:

О, как все верно подсказал  
Мне на стекле узор мороза! [161].

«На журчащей Годавери», несмотря на отмеченную уже и несомненную для нас представительность за всю раннюю лирику Брюсова, может показаться специально ориентированным на музыкальные формы выразительности, хотя вряд ли есть основания предполагать, что автор сознательно соотносил, например, с сонатой. (Заметим, что у В. Брюсова есть и вполне осознанные словесные имитации музыкальных форм. Например, поэма «Воспоминание» (1918), имеющая подзаголовок «Симфония первая, патетическая в 4-х частях с Вступлением и Заключением»). Скорее всего мы имеем дело с интуитивным проникновением в жанровые границы сопредельного искусства, что для поэзии, особенно лирической, не является невозможным и новым. Возьмем поэтому для краткого рассмотрения еще одно стихотворение раннего Брюсова (1896), заметно отличающееся от «На журчащей Годавери» по самой установке на изобразительность, живописание и безусловно ориентированное на «безглагольные» стихотворения Фета:

Отреченного веселья  
Озаренная печаль,  
Это – ласковая келья,  
Кропотливая медаль.  
И, за гранью всех желаний,  
Бледно-палевая даль:  
Это – новых испытаний  
Несказанная печаль [103].

Оно не содержит ни одной глагольной формы, отличается особой отвлеченно-номинативной повествовательностью. Однако и оно тяготеет к «музыкальной» форме, так как развитие образно-содержательной структуры определяется движением своеобразной звукописной системы в единстве с четким ритмом, кольцевым повтором ключевого слова «печаль», связанностью строф в единое музыкально воспринимаемое целое при помощи рифмы, основанной на ключевом слове (печаль – медаль – даль –

печаль). Но секрет восприятия этого стихотворения как абстрактно-символического в том, что ни один художник не отчеканит «кропотливую медаль», только модернисту под силу изображение «отреченного веселья» и «озаренной печали» как таковых. В очень схожих по форме фетовских стихотворениях подобных словосочетаний мы не встретим. Это словотворчество новой эпохи, но совершенно по-фетовски, скажем, эпитет «бледно-палевая» носит музыкальный характер более, нежели живописный, так как для поэта в этом случае важен не цвет, а звучание слова в консонантной структуре второй строфы. Таким образом, в стремлении к абстрактности, импрессионистичности, некоему промежуточному между музыкой и живописью восприятию чувствуется приближающаяся к музыкальной организация формально-смысловой целостности стиха.

Несомненно, что и экзотика первого из разбиравшихся нами стихотворений, и стремление к высвобождению от предметности, «материальности» слов второго свидетельствует прежде всего об индивидуалистическом желании отгородиться от тревожного мира реальностей, противопоставить ему мечту, поэтическую иллюзию. А это, как показывает вся история романтизма, всегда было питательной средой для устремлений от конкретного, предметного к общему, трансцендентальному. Многих современников Брюсова эта устремленность заводила далеко, его же самого всегда спасали присущая ему в определенной мере рациональность в оценках и способность к волевому самоконтролю. Ощущая себя вождем и организатором символизма, Брюсов неизбежно вовлекался в интенсивные поиски путей и средств выражения для новой поэзии, в том числе и особенно ее нового стиля. Характерно, что и в приводимых выше стихотворениях, и вообще в лирике Брюсова, за немногими исключениями, нет символизации так таковой. Принцип гармонически точного словоупотребления новая эстетика отрицала как устаревший, да он и невозможен оказался для воссоздания нового, более сложного типа личности. Стилистической доминантой лирики Брюсова становится такое преобразование традиционных

слов и словесных сочетаний, которое переводит прямое их значение в транспонирующие образы, психологизированные метафоры, перифразы и т.п., в результате чего происходят неизбежные смысловые сдвиги, слова обозначают впечатления от предметов, а не сами предметы. Действительный мир, входящий в стихотворение, как бы «растворяется» в индивидуальном лирическом «музыкальном» переживании, и воздействие лирической традиции Фета оказалось в этом отношении определяющим и конструктивным.

В дальнейшем поэтический стиль Брюсова претерпел сложную эволюцию, сказались в нем, особенно в разработке урбанистических и научных тем, рационально-логические начала, в раннем творчестве почти совершенно заглушаемые лирически-музыкальным потоком. Но опыт 90–900-х годов, его стилевые искания, направленные на «пересоздание» неудовлетворяющей действительности и воссоздающие волей поэта «гармонию впечатлений», чтобы тем самым «овладеть элементами души» современного человека<sup>75</sup>, этот опыт не только продолжал жить в зрелых произведениях Брюсова-поэта, но и на новых этапах творчества обуславливал непреходящую эстетическую ценность лучших из них. Меняется и характер усвоения фетовской традиции в поэзии Брюсова последних двух десятилетий творчества: с одной стороны, некоторые из воспринятых в раннем творчестве фетовских новаций стираются и превращаются в штамп, например совершенно поэтически обесценивается, вульгаризируется тончайше разработанная Фетом поэтика трепета и дрожи. С другой стороны, в творчество Брюсова 10-х годов XX века фетовская традиция начинает входить более органично. Особенно это характерно для лучшего, на наш взгляд, его поэтического сборника «Зеркало теней», объединяющего произведения 1909–1912 годов. Здесь фетовское начало ощутимо, но неуловимо, оно в глубине смысла и стиля стихотворений, оно органично вошло в новый контекст, это уже нельзя назвать адаптацией, здесь Брюсов по характеру усвоения и переосмысления традиций лирики А. Фета

приближается к А. Блоку. Фет становится для Брюсова не только «категорией» и «знаком», и даже не «символом веры» а интимным состоянием души, о чем яснее всего говорят его строки 1918 г., ставшие известными сравнительно недавно:

О фетовский, душе знакомый стих,  
Как он звучит ласкательно и звучно!  
Сроднился он с движеньем дум моих...  
Ряд образов поэта неразлучно  
Живет с мечтой, и я лелею их  
В тревогах жизни, бледной и докучной;  
И мило мне их нынче воскресить,  
Вплетая в ткань мою чужую нить.  
Лишь повторю ряд слов, мгновенно  
Прошедшее пред памятью встает.  
Всегда бывшее сердцу драгоценно,  
И стих любимый связан неизменно  
С былыми днями счастья и забот...

## ГЛАВА IV

### А. ФЕТ В ПОЭТИЧЕСКОМ МИРЕ А. БЛОКА

И А. Белый, и А. Блок, и Вяч. Иванов с первых шагов своей деятельности отказались принять свойственное «старшим символистам» субстанциальное представление о личности. Под сильнейшим воздействием философских концепций Вл. Соловьева, особенно его софиологии, «младшие символисты» очень рано почувствовали над собой дыхание трансцендентального мира Абсолюта, некоей сверхжизни, переживаемой не чувственно и тем более не рационально, а исключительно в сверхчувственном, т.е. мистическом опыте. Это и давало им надежду сохранить, в отличие от «старших символистов», верность принципу универсального гуманизма. Надежда эта питалась тем, что Абсолюты, какими бы они не представляли перед каждым из них на разных этапах эволюции – Душой мира, Вечностью или ивановским «реальнейшим» – представлялись им как нечто независимое от индивидуального сознания, всеобщее, хотя и неотделимое от него: нераздельное и неслиянное.

Если А. Белый и Вяч. Иванов, поэты по преимуществу интеллектуально-образного мышления, по-видимому, понимали, что знание о мистическом опыте и обладание им не совсем одно и то же, то А. Блок в этом отношении был особенно близок Вл. Соловьеву, для него переживание бытия трансцендентной сферы Абсолюта было его живым, личным опытом и переживанием, особенно в период первого тома лирики, когда его отношения с «Мировой душой» носили, как и у Вл. Соловьева, не только личностный, но и биографический характер. Поэтому и Вл. Соловьева он воспринимал, в отличие от А. Белого и Вяч. Иванова, не только и не столько через его философские концепции, сколько сквозь призму его лирического творчества, в нем находя те знаки «миров иных», которые были так свойственны и необходимы его творческому сознанию. Вл. Соловьев, как нам уже известно, был верным и последовательным учеником «школы

Фета», и с детства знакомые, «давно грезящиеся» стихи Фета воспринимаются теперь в сложной корреляции с соловьевской лирикой, в контексте которой они, как это было показано в 2-й главе настоящей работы, прошли своеобразный процесс «одухотворения». Поэзия Фета становится для Блока «путеводной звездой» в раннем периоде его творчества, ее традиции сохраняются и много позже, во втором и третьем томах лирики, составляя важнейшее звено унаследованного великим поэтом XX века творческого опыта литературы XIX века.

Уже в сознании современников А. Блока его лирическая поэзия начинает включаться в контекст русской романтической поэзии XIX века, а в качестве ближайшего и наиболее очевидного его предшественника чаще всего называется имя А. Фета. В статье 1915 года В. Брюсов, обобщая основные этапы творческого пути Блока от «Стихов о Прекрасной Даме» до «Соловьинного сада» (еще не опубликованного), отмечает: «По технике стиха, по приемам творчества Блок – ученик Фета и Вл. Соловьева, если позднее Блок и подвергался влиянию других поэтов (в том числе Пушкина), то оно уже не могло изменить сложившийся характер его стиха. Но, – уточняет Брюсов, – отправляясь от техники Фета, Блок уже в своих ранних стихах претворял ее в нечто свое, самостоятельное...»<sup>1</sup>.

К первой годовщине со дня смерти Блока О. Мандельштам публикует статью о Блоке, в которой есть осмысленное и категорическое утверждение: «Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены. Он жадно углублял и расширял свой внутренний мир во времени... Вся поэтика девятнадцатого века – вот границы могущества Блока, вот где он царь, вот на чем крепнет его голос, когда его движения становятся властными, интонации повелительными»<sup>2</sup>.

Значение творчества Блока и его место в истории русской литературы начинает осмысливать и критика. В год смерти поэта в статье «Поэтика Александра Блока» В. М. Жирмунский, оговорившись, что значение Блока как художника слова будет яснее другим поколениям, тем не менее

утверждает: «Если пристрастие современника не обманывает нас, он займет свое место среди первых русских лириков – наряду с Державиным, Пушкиным, Баратынским, Тютчевым, Лермонтовым и Фетом»<sup>3</sup>. «Блок, – пишет в это же время Н. Бердяев, – самый, вероятно, замечательный русский поэт после Фета»<sup>4</sup>. Для Ю. Айхенвальда несомненно, что «за мерило достоинств поэта» можно принять «степень его совпадения с лирической категорией стиха», ибо «в сущности есть одна только поэзия – лирическая». Поэтому со смертью Блока «на лире новейшей русской поэзии оборвалась одна из ее певучих и драгоценных струн... Наследник Фета, он имеет в своей музыкальной власти нежнейшие флейты и свирели стиха»<sup>5</sup>. Можно привести и другие высказывания критиков и исследователей 20-х годов, в которых начавшееся целостное осмысление творчества Блока прочно связывается с традициями русской литературы XIX века с превалированием фетовского начала в раннем периоде его творчества.

В позднейшие десятилетия, вплоть до 60-х годов, развитие этой темы оказалось невозможным в связи с очередным резким падением интереса к Фету, который предстает теперь как представитель классово враждебной помещичьей идеологии и адепт «чистого искусства».

Показательна в этом отношении небольшая статья В. Я. Кирпотина «Полемический подтекст «Соловьиного сада», напечатанная в 1959 г. в журнале «Вопросы литературы», в которой блоковская поэма сопоставлялась со стихотворением Фета «Ключ». Фет, конечно же, принадлежит к «апологетам старого мира в канун его крушения», представления которого о поэтическом отвергает Блок. Отметив, что «Соловьиный сад» «полон реминисценциями из «Ключа», автор утверждает, что «все то, что Фет утверждает, Блок отрицает: если Фет «воспевает иллюзию индивидуалистического блаженства», то Блок «воссоздает трагедию человека», если Фет «призывает презирать человечество, рассматривая его как толпу, как стадо», то Блок – «отбросить гедонистическую утопию», если Фет «высокомерно аристократичен», то



Блок «оригинален и демократичен» и т.п. Подобному уровню анализа соответствует и вывод: «Ключ» и тем более несовершенная ранняя баллада «Соловей и роза» затерялись в собрании сочинений Фета, и даже записные ценители вряд ли вспоминают о них, а вот «Соловьиный сад», созданный в творческом споре с Фетом, принадлежит к бессмертным страницам русской лирики». Далее говорится о Фете как об одном из «антагонистов-предшественников» Блока. Сложнейшая проблематика одного из ключевых в творческой эволюции Блока произведений сводится, таким образом, к «творческому спору» с Фетом и идейной борьбе с ним<sup>6</sup>. Об этой давней статье, может быть, и не следовало упоминать, если бы рецидивы подобной методологии не давали о себе знать и в работах более позднего времени.

Так, в 1980-м году была опубликована во многих отношениях ценная и содержательная монография А. П. Авраменко «А. Блок и русские поэты XIX в.», в которой творческий путь А. Блока рассматривается в контексте поэтической культуры XIX в. Глава о фетовской традиции в лирической поэзии Блока названа в ней «Драма соловьиного сада». Соглашаясь с тем, что «высказывание критика В. Кирпотина о скрытой полемике Блока с Фетом в поэме представляется верным», он расширяет (опять-таки вслед за В. Кирпотиним) «полемический подтекст» поэмы за счет «антагонистов-современников». «Эстетский, элитарный взгляд на искусство, свойственный Фету, имел сторонников среди современников Блока, более того – главным образом среди соратников поэта по литературе... Символисты, как мы помним, полагали искусство «делом немногих и для немногих», занятием почти священным, достойным лишь избранных, и считали возможным и необходимым смотреть на жизнь сквозь призму искусства»<sup>7</sup>. Суждения в высшей степени спорные – и насчет «эстетства» Фета и символистов, и насчет актуальности этой борьбы для Блока – в 1914–1915 гг., когда писалась поэма, А. Белый был уже автором «Петербурга», В. Брюсов отошел от установок символизма, С. Соловьев стал православным священником, и в литературе уже дули иные ветры – вышли первые сборники Гумилева,

Ахматовой, Мандельштама, первые поэмы Маяковского. Символизм в целом уже подвел свои «итоги» и осмысливался как живое и недавнее, но прошлое. Видимо, понимая это, А. П. Абраменко стремится показать постепенное вызревание темы «Соловьиного сада» в лирике Блока – начиная со «Стихов о Прекрасной Даме» (не умаляя, однако, решающего влияния фетовско-соловьевской традиции на этом этапе) вплоть до 1914–1915 годов. Сделать это нетрудно, учитывая то, что «Соловьиный сад» действительно представляет собой образно-символическую, стилевую и в определенном смысле тематическую квинтэссенцию ранней лирики Блока. Атрибутика поэмы поэтому достаточно широко представлена в ней и образами-символами (розы, соловьи, цветы, зовы, пение, белое платье и др.), и некоторыми, достаточно общими, сюжетными ходами, как, например, в стихотворении «Они звучат, они ликуют» (эти примеры приводятся в монографии):

Пусть всем чужда моя свобода,  
Пусть всем я чужд в саду моем –  
Звенит и буйствует природа,  
Я – соучастник ей во всем.

В лирике 1904–1908 гг., вошедшей во второй том «трилогии вочеловечивания», Блок, согласно концепции Абраменко, – «на пути к высвобождению» (так названа подглавка, посвященная этому этапу) от «пут усыпляющих, парализующих волю мелодических созвучий»<sup>8</sup>, начинается «постепенное отчуждение Блока от фетовских принципов творчества, ведь Фет не знал разлада с современностью. Начиналась, может быть, на первых порах неосознанная самим Блоком полемика с Фетом, начиналось самоотрицание»<sup>9</sup>. «Самоотрицание» в этом контексте следует понимать как ту же «борьбу» с Фетом, ибо – здесь А. Абраменко несколько сглаживает социологическую прямолинейность В. Кирпотина – «скрытая полемика с Фетом была полемикой с самим собой, молодым, не ведавшим драматизма жизненных противоречий»<sup>10</sup>. Рассматривая с точки зрения интересующего автора «Соловьиного сада» блоковскую «Незнакомку», он

в ее контрастирующей двуплановости находит «зарождение блоковского романтизма отрицания, перерастающего в романтизм борьбы». Развитие этого мотива борьбы видится автору как разрушение гармонии «соловьинного сада» ранней лирики. Это разрушение находит автор и в стихотворении второго тома «Когда я создавал героя»:

Какого вечного покоя  
 Была исполнена земля!  
 Но в зацветающей лазури  
 Уже боролись свет и тьма...

Вообще в монографии лирика А. Блока интерпретируется как лирика романтическая. Говорится о символизме, о нарастающем противоречии Блока с символистами, но сам поэт предстает не как наследник русской романтической лирики, трансформирующей ее в новое качество в соответствии с родственными романтизму, но новыми, иными основами символистской эстетики и поэтики, а как представитель романтизма новой эпохи. Выпадает из внимания момент преобразования старого романтического опыта в новое, все-таки уже постромантическое, символистское качество, вызываемое новым мироотношением символистов начала века. Поэтому и становится возможным прямое сопряжение сложнейшей символики процитированного выше стихотворения с лермонтовским романтическим мотивом «борения» («Жизнь так скучна, когда боренья нет»), а комментарий его сводится к обнаружению в нем «приема контраста»<sup>11</sup>. Обобщающая формула развития творчества Блока выглядит следующим образом: «Становление Блока происходило от поэта-романтика, исповедующего мистико-созерцательное, пассивное отношение к жизни, до заинтересованного, активного, наполняющего свои произведения гневным пафосом отрицания и борьбы... гражданина»<sup>12</sup>. «Мистико-созерцательное начало» рассматривается в контексте традиции Фета, отчасти Жуковского, пафос отрицания и борьбы – Лермонтова. Не очень корректным представляется также анализ ранней лирики Блока в контексте фетовской традиции сквозь призму «Соловьинного сада» – такой подход явно грешит

преднамеренностью и той же схематичностью. Удивительно, что из поля зрения автора выпала книга Л. Гинзбург «О лирике», одна из глав которой – «Наследие и открытия» – очень важна именно в плане методологических аспектов отношения символистов, в том числе и Блока, к поэтической традиции: не только усвоение и развитие, но и коренное преобразование ее в соответствии с задачами символистской поэзии и заданиями их поэтики, извлечение новых смыслов и значений из традиционной лексики и т.д., что особенно характерно для блоковской поэтики, в которой именно на основе этого старого материала чаще всего и возникают символы, «слова-острия» (Л. Гинзбург), системы символов, мифологемы.

Книга А. П. Авраменко – первый обобщающий труд о русских поэтических традициях в творчестве Блока, в котором «фетовская» глава, несмотря на отмеченные недостатки, содержит и множество интересных наблюдений, в ней есть содержательный и тонкий сопоставительный анализ многих фетовских и блоковских стихотворений, и если бы над всем этим не господствовала идея о творческой полемике Блока со своим предшественником и представление о лирике первого тома как о своего рода «строительном материале» для будущего «Соловьиного сада», из которого герой Блока выходит победителем в жизнь, к людям, к социальности, ценность этой работы была бы более весомой. Из всего сказанного ясно, что вопрос о фетовской традиции в творчестве Блока, хотя его так или иначе затрагивали и другие исследователи Блока, далек от окончательных решений и нуждается в новых научных разработках и подходах. Много в том, что Блок стал поэтом, «взявшим на себя сложное наследие XIX века»<sup>13</sup>, объясняют обстоятельства его жизни и духовного созревания в период создания стихов первого тома лирики – времени наиболее интенсивного усвоения фетовских традиций, на чем мы в первую очередь и сосредоточим внимание.

«Семейные традиции и моя замкнутая жизнь способствовали тому, что ни строки так называемой «новой поэзии» я не знал до первых курсов

университета»<sup>14</sup>, – так писал А.Блок в своей «Автобиографии». Сам поэт объясняет это обстоятельство воздействием эстетических вкусов и пристрастий своей высококультурной семьи, где «господствовали, в общем, старинные понятия о литературных ценностях и идеалах»<sup>15</sup>.

«Трезвые и здоровые люди», в окружении которых находился тогда поэт, уберегли его «от заразы мистического шарлатанства»<sup>16</sup>, входившего в моду.

В «Автобиографии», как и в письмах, дневниках, высказываниях, касающихся ранней поры своей духовной жизни, Блок особо подчеркивает самостоятельность поэтических исканий, своей позиции в стороне «от мистического шума» 1898–1902 годов, т.е. во время работы над первой книгой стихов. «Эта книга, в противоположность двум следующим, написана в одиночестве», для нее в целом характерна «однострунность души», – заявляет поэт<sup>17</sup>.

Нет нужды выпрямлять сложную эволюцию творческого становления Блока, представляя начальный период его формирования свободным от мистики – ею, согласно его собственному высказыванию, «был насыщен воздух последних лет старого и первых лет нового века»<sup>18</sup>, и мистическое «мироощущение» занимало не последнее место как в ранних духовных исканиях поэта, так и в стихах его первой книги. Однако приводившиеся выше настойчивые указания Блока на независимость от современников своих первых поэтических трудов могут означать только одно: его первые стихи непосредственно вытекают из духовного, жизненного и литературного опыта самого поэта, пусть еще малого, но органичного и цельного, независимого от теории и практики современной модернистской поэзии. Тепличная обстановка «ректорского дома», «благоуханная тишь» Шахматовской усадьбы, заботливая опека родных во многом способствовали тому, что будущий поэт вступал в жизнь, по позднему его признанию, с «полным незнанием и неумением сообщаться с миром»<sup>19</sup>, отсутствие сколько-нибудь ясно выраженных общественных интересов характерно для Блока и в его годы учения в университете<sup>20</sup>.

Отчужденность на первых этапах своего развития от «новой поэзии», ограниченность жизненного опыта, скудная событиями жизнь в кругу семьи – все это не могло не сказаться на направлении духовных исканий молодого Блока, а также на характере литературных влияний и привязанностей, окрасивших начало его творческой работы, ибо литература в значительной степени заменяла ему в эти годы живые впечатления действительной жизни.

Поэтические вкусы и пристрастия юного Блока определялись под воздействием семьи. «В нашей семье, – рассказывает первый биограф и родная тетка поэта М. А. Бекетова, – где давала тон Сашина бабушка, литературность была, так сказать, в крови. Ею пропитана вся атмосфера бекетовского дома. Это проявлялось не только в занятиях литературным трудом, но и в повседневной жизни, в частых цитатах стихов и прозы, в манере выражаться и в интересе к новым книгам»<sup>21</sup>. Мать поэта, по свидетельству М. А. Бекетовой, больше всего любила Тютчева, Фета, Полонского, увлекалась Ап. Григорьевым. С детства проявился интерес к этим поэтам и у Блока. Впоследствии особое место среди «близких и родных» учителей занял Вл. Соловьев.

### *«Путеводная звезда»*

#### *(А. Фет в поэтическом творчестве раннего А. Блока)*

На большое значение поэзии Фета для своего раннего художественного развития Блок указывал неоднократно как на отчетливо осознанное литературное влияние. Так, 23 января 1915 года, отвечая на вопрос анкеты, какие писатели оказали на него наибольшее влияние, Блок называет, наряду с Жуковским и Вл. Соловьевым, и Фета<sup>22</sup>. В 1920 году, в предисловии к сборнику юношеских стихов «За гранью прошлых дней», в названии которого использована фетовская поэтическая формула (из стихотворения «Когда мои мечты за гранью прошлых дней...»), Блок писал: «Заглавие книжки заимствовано из стихов Фета, которые некогда были для меня

путеводной звездой»<sup>23</sup>. «Некогда» – значит в дни поэтической молодости. Это осознанное и категорическое указание завершающего свой путь в искусстве поэта не оставляет сомнений в том, что главным учителем в годы своего становления Блок считает Фета. Это подтверждается и воспоминаниями Л. Д. Блок: «...Спросил Блок меня, что я думаю о его стихах. Я ответила ему, что он поэт не меньше Фета. Это было для нас громадно, Фет был через каждые два слова»<sup>24</sup>. Можно указать еще на один отзыв Блока о Фете, относящийся к последним годам жизни поэта. 22 ноября 1920 года он писал видному исследователю жизни и творчества Фета Г. П. Блоку: «Рад буду увидаться с вами и поговорить о Фете. Да, он очень дорог мне, хотя нечасто приходится вспоминать о нем в этой пыли»<sup>25</sup>. И все-таки и «в этой пыли», в трудное послереволюционное время Блок, уже автор «Двенадцати», «вспоминает» Фета, о чем свидетельствует, например, следующая запись поэта от 8 декабря 1919 года: «Занятия Фетом. – Неуютно (таскание за продовольствием)»<sup>26</sup>.

Таким образом, непосредственная связь поэтического творчества раннего Блока с лирикой Фета несомненна. Каковы же основания этой связи, какова внутренняя логика этой литературной преемственности?

Рассмотрим, хотя бы в общих чертах, как реализуются устойчивые элементы лирической системы Фета непосредственно в структуре ранних стихотворений Блока. Естественно ожидать, учитывая все сказанное, не только черты сходства, но и определенное различие поэтических принципов двух поэтов.

Еще П. Громов в своей книге «Блок, его предшественники и современники» проводил сопоставление композиции наиболее характерных стихотворений Фета с теми стихами молодого Блока, в которых наиболее отчетливо проступает сходство с фетовскими лирическими построениями. В содержательном плане исследователь основывался на динамическом соотношении «природного» и «душевного» начал, органически свойственном фетовской лирике, во многом определяющем

поэтическую индивидуальность ее автора<sup>27</sup>. Выяснилось, что при внешнем соотношении между «природным» и «душевым» в композициях Фета и Блока между ними существует резкое различие в содержательном плане: если у Фета «природное» и «душевное» слиты в нерасторжимое и диалектическое единство, — оставаясь в то же время реальными проявлениями жизни «природы» и «души», то у Блока «природное», «жизненное», с одной стороны, и душевное, человеческое, с другой стороны, не соотносятся друг с другом, не связаны между собой сложными сцеплениями, но, напротив, — разъединены, расщеплены, даже, может быть, противостоят друг другу»<sup>28</sup>. Что из этого следует?

«Природное» у Блока, в отличие от Фета, отделено от «человеческого», и уже в силу этого носит в стихотворении иллюстративный характер. Если у Фета природа с ее изменчивой, «текучей» жизнью слита с субъектом стихотворения (лирическим я) или с «героиней» до такой степени, что в этом слившемся единстве становятся трудноразличимыми их «человеческие лица», то у Блока происходит нечто противоположное — в силу отъединенности от природного начала на первый план выдвигается психологическое содержание начала «человеческого» — лирического «я» или образа «героини». Природа в большинстве случаев только фон или декорация, она непостижима, да это и не природа вовсе в ее конкретно-жизненном проявлении, а скорее всего — своеобразные символы или знаки ее. Отсутствие в стихотворениях Блока внутренне свободных отношений человека с естественным, природным началом, столь органичных для лирики Фета, объясняется, конечно, общественными и историческими особенностями изменившегося времени. Не следует забывать, что литературная программа Фета выработана в иную эпоху — в 40–50-е годы, а в 80-е годы была выдвинута вновь и, естественно, находилась в некотором противоречии с »духом времени«. Не цельность, здоровое, природное начало человеческих чувств, как у Фета, а надломленность, разобщенность, отъединенность от естественно-природного начинают становиться



немаловажными чертами общественного самосознания определенной части русской интеллигенции в «сумеречную» эпоху 80–90-х годов, и Блок с его необыкновенной чуткостью к современному человеку не мог не отобразить в своей поэзии душевной смуты, разрушив тем самым до основания фетовскую гармонию, державшуюся на своеобразной «коррекции» природного и душевного. Так преображаются в поэзии Блока фетовские способы композиционного построения лирических стихотворений. Сама логика общественно-исторического и литературного процесса, «воздух времени», приводят к тому, что уже в раннем творчестве сознательное следование образцам любимого поэта оборачивается, может быть, еще до конца не осознанным, но тем не менее глубоким расхождением с ними.

Но не только в характере лирических композиций ранних стихотворений Блока отчетливо ощущается родственность поэтическим принципам Фета, не исключая в то же время и значительное, коренное их преображение. Подобная направленность освоения наследия «великого учителя» проявляется и в структуре поэтических образов юношеских стихотворений Блока.

Фет, как и другие поэты XIX века, любил определять эстетические особенности своей поэзии образом Музы или Поэта, декларативно (насколько это возможно у Фета) провозглашающего свое эстетическое и общественное кредо. На протяжении всего творческого пути образ поэта – певца красоты существенно не менялся у Фета, но особенно отчетливо и рельефно его облик был воссоздан в 80-е годы, в период «Вечерних огней»:

И я, по-прежнему смиренный,  
Забывший, кинутый в тени,  
Стою коленопреклоненный,  
И красотой умиленный  
Зажег вечерние огни [361].

С этим фетовским образом перекликается образ лирического героя Блока периода «Стихов о Прекрасной даме»:

Я, отрок, зажигаю свечи,  
Огонь кафельный берегу...<sup>29</sup>.

Однако при внешнем сходстве фетовский образ обладает гораздо большей конкретностью и, что важнее, – жизненностью. Все это «смирение», «умиление», «коленопреклонение» – для Фета лишь метафорическое обозначение верного служения единственной святыне – красоте.

Для блоковского «отрока» красота не единственная и не главная святыня, главное для него – таинственная дева, Прекрасная Дама, священный трепет перед ней и ожидание ее:

Покорный ласковому взгляду,  
Любуюсь тайной красоты,  
И за церковную ограду  
Бросаю белые цветы.  
Падет туманная завеса  
Жених сойдет из алтаря...  
И от вершин зубчатых леса  
Забрезжит брачная заря [I, 204].

Весь устремленный на поэтическое воссоздание своих смутных романтических мечтаний о высоком, прекрасном, светлом, непохожем на ничтожную «земную юдоль», чутко прислушивающийся к «голосам миров иных», жадно ловя ускользящую и нездешнюю «женственную тень», молодой Блок и в поэзии ищет Фета того, чего в ней не было или намечалось как потенция символических значений, – символические знаки природы и «иных миров», мистическую «вечную женственность». Отсюда известные преувеличения и переосмысление образов и мотивов произведений Фета.

Записи в «Дневнике» (декабрь 1901 – январь 1902 года) показывают, насколько далеко зашло преображение поэзии Фета в соответствии с характером мироощущения Блока в тот период. О Фете там говорится так: «Он покинул «родимые пределы» и, «покорный глаголам уст» Божиим, двинулся «в даль туманно-голубую» от »Харрана, где дожил до последних седин, и от Ура, где детские годы текли». И шел «как первый Иудей», и терял свою цель, и снова находил ее, как он, и молился чужим богам «с беспокойством староверца»<sup>30</sup>. В этой блоковской оценке творческий путь Фета целиком включается в круг мистических символов философской поэзии Вл.Соловьева. Блок не без оснований находит в поэзии Фета обоснование

соловьевской идеи «вечной женственности». «Идея Вечной Женственности уже так громадна и так прочно философски установлена у Фета, что о ней нельзя говорить мало», – пишет он, утверждая, что уже в четырех стихотворениях «К Офелии», не говоря о многих других, Фет «воплощает свою женственную мечту»<sup>31</sup>.

Выше уже говорилось (в главе о Фете и Соловьеве) о том, какое значение имела лирика Фета (особенно «весенние» и «любовные» циклы) для формирования поэтической образности «софийной» лирики Соловьева, как уже приближающиеся к символическим значениям образы весны, любимой «одушевляются» в соответствии с лирико-мистическими устремлениями Соловьева к поэтизации безраздельно владеющей его творческим сознанием идеи Вечной Женственности. Увлеченный в это время поэзией Соловьева, знакомый с его интерпретацией фетовского творчества в статье «О лирической поэзии», Блок, несомненно, воспринимает эти фетовские темы и образы через призму уже осуществленного Соловьевым переосмысления и «одухотворения» их. Отсюда и столь категоричные утверждения о «громадности» и философской «установленности» софийной идеи в поэзии Фета, как и их конгениальности как философов «Мировой Души». «Громадность философии Соловьева и Фета – вне сомнений...» При этом важно учитывать, что поэзия Соловьева как бы «наложилась» на с детства знакомую и «родную» фетовскую – эвристический эффект этого «наложения» для Блока оказался чрезвычайно сильным.

Не все в поэтическом наследии Фета кажется молодому Блоку «близким и родным». Жизнеутверждающая гармоническая сторона поэтического творчества Фета, его лирическая мощь, вкус к конкретности в изображении природы и человека начнут осмысляться Блоком позже, по мере приближения его поэзии к реальной действительности. В период «Стихов о Прекрасной Даме» Блока привлекали прежде всего те стихотворения «великого учителя», в которых с наибольшей ясностью проявилось, говоря словами Ап. Григорьева, его «совершенно самобытное» дарование, «до того

особенное, что особенность переходит у него в причудливость, подчас в самую странную неясность или в такого рода утонченность, которая кажется изысканностью»<sup>32</sup>, т.е. те, в которых наиболее отчетливо ощущались тенденции импрессионистического видения мира. Об одном из таких стихотворений Блок пишет в «Дневнике»: «Есть стихотворение Фета «Чем тоске, и не знаю помочь». Последние строки этого стихотворения, помимо их вполне совершенного элегического настроения, не смущенного ни одним чуждым звуком, явственно и ощутимо выдвигают из ужасной пропасти ту нетленную красоту в окружении веры и веру в окружении красоты, которую тщетно пытались бы поднять из темного лона иные:

Знать, в последний встречаю весну  
И тебя на земле уж не встречу...

Кто эта Ты? Это – источник жизни поэта, Белая Церковь. В ней все чистое, от Астарты до Афродиты<sup>33</sup>.

Действительно, обращение к «ней» в финале стихотворения доведено до крайней неопределенности. Однако в нем нет ничего от той мистической символики, в духе которой истолковывает это стихотворение Блок. Более того, стихотворение это характерно для Фета именно резкостью и неожиданностью поэтического прорыва из сферы природной в более широкую, всеобщую, но тем не менее тесно связанную с природной сферу душевной жизни, чувств, мечты. Рассмотрим стихотворение с этой точки зрения.

В первой строфе заключена своеобразная психологическая посылка:

Чем тоске и не знаю помочь;  
Грудь прохлады свежительной ищет,  
Окна настезь, уснуть мне невмочь,  
А в саду над ручьем во всю мочь  
Соловей разливается – свищет [287].

Вторая строфа продолжает «природную» антитезу душевному состоянию лирического «я» стихотворения, начатую в первой строфе (А в саду над ручьем...):

Стройный тополь стоит под окном,  
Листья в воздухе все онемели.

Точно думы все те же и в нем,  
Точно судит меня он с певцом, –  
Не проронит ни вздоха, ни трели [287].

Мало сказать, что природа здесь олицетворена, – она поистине живет в унисон с лирическим субъектом этого стихотворения, живет с ним в данный момент и в той же интимной ситуации, даже в какой-то мере заменяя его: листья у тополя онемели, он (с «певцом»-соловьем) «не проронит ни вздоха, ни трели»; вместо антитезы рождается почти полное тождество духовного напряжения в жизни природы и жизни сердца – ведь тополь не только «думает» вместе с лирическим субъектом стихотворения, но и «судит» его. Природа выступает здесь, как и во многих стихотворениях Фета, как высшее проявление человеческого, а человечность, духовность, распространяясь на природу, приобретают вселенский, космический масштаб. В этом взаимопроникновении духовного и природного – главный принцип лирического творчества Фета, самой трепетной духовностью в его стихах могут обладать и планеты, и звезды.

Заключительная третья строфа процитированного Блоком стихотворения опять возвращает нас к исходной ситуации – к психологическому состоянию лирического субъекта, причем усиливающийся драматизм лирической ситуации опирается теперь уже в сознании читателя на осуществленное во второй строфе многозначительное «расширение границ» ее в природной сфере:

На заре только клонит ко сну,  
Но лишь яркий багрянец замечу –  
Разгорюсь – и опять не усну [287].

И только после этого следует давно ожидавшееся, но тем не менее поразительное по остроте, сложности и неопределенности ассоциаций разрешение лирической темы, отмеченное Блоком:

Знать, в последний встречаю весну  
И тебя на земле уж не встречу [287].

Как же понимать этот заключительный аккорд стихотворения, кто же действительно эта «Ты», к которой обращается и с которой прощается поэт?

И о чем вообще это стихотворение? Ответ на этот вопрос и нужно искать в тех бесконечных и многозначных связях, которыми сопрягаются природа и человеческая жизнь в этом стихотворении, как и вообще в лирике Фета. Во всяком случае острейшее поэтическое проникновение в живую трепетную суть природы (весны) и не менее острое предчувствие разлуки не только с ней, но и с чем-то уже не природным, а человеческим (обращение «тебя», контекст, в который оно вставлено, как будто показывают, что речь идет о человеке, близком человеке) настолько слиты воедино, что их уже совершенно невозможно разъединить. Здесь все гораздо сложнее, многозначнее традиционного поэтического уподобления: весна – любовь. Именно эта многозначность ассоциаций, а также импрессионистичность в выражении сложного авторского чувства, неопределенность и алогичность разрешения лирического мотива, граничащая с иррациональностью, и явились настоящим откровением для молодого Блока.

Надо иметь в виду, что к этому времени, по справедливому замечанию Н. Венгрова, Блок «начинает понимать социальный смысл и значение борьбы на философском фронте по Вл. Соловьеву и мистика Мережковскому»<sup>34</sup>, отсюда и мистические преувеличения в истолковании стихотворения Фета, в котором он увидел и «веру в окружении красоты», и символическую «Белую Церковь». Не случайно, что внимание юноши Блока привлекли только финальные строчки стихотворения Фета – именно они в силу отмеченных выше особенностей открывали простор для далеко идущего мистического прозрения.

Еще более наглядное представление о том, в каком направлении молодой Блок переосмысливает наиболее близкие ему стихи Фета, дает толкование им стихотворения «О не зови...». «Мы даже не задаемся целью описать всего Фета, – пишет Блок. – Это значило бы желать исчерпать неисчерпаемое... Мы можем схватить лишь одно излюбленное, давно грезящееся. К такому относится, среди другого, «О не зови», содержащее в себе несметные откровения. Здесь – явственно и несомненно созерцание двух бездн:

...с последним увлечением  
 Конец всему;  
 Но самый прах с любовью, с наслаждением  
 Я обойму

Здесь – «провидение того, чему нет названия и нет меры»<sup>35</sup>. В этом стихотворении Фет, воссоздавая процесс развития любовного чувства, сложного своей утонченностью, ускользающими чертами психологических состояний, стремится передать едва уловимые переливы душевных движений. Блок же прозревает в этом мистические «несметные откровения». Сам Фет в «Моих воспоминаниях» рассказывает о недоумении, которое возбудило это стихотворение «среди десятка толкователей, исключительно обладавших высшим эстетическим вкусом», в числе которых были Л. Н. Толстой и И. С. Тургенев. «Каждый, – вспоминает Фет, – прислушиваясь к целому стихотворению, чувствовал заключающуюся в нем поэтическую правду, и она нравилась ему...»<sup>36</sup>. Но алогизм в воссоздании любовного переживания был настолько резок, что затруднял целостное его осмысление.

Весь образный строй стихотворения развивает тему глубочайшего противоречия любовного чувства: осознанное убеждение в крахе, в невозможности счастья и в то же время готовность со слезами и с наслаждением обнять «самый прах» разбитой любви:

Что ж? Рухнула с разбега колесница,  
 Хоть цель вдали,  
 И распростерт заносчивый возница  
 Лежит в пыли.  
 Я это знал – с последним увлечением  
 Конец всему;  
 Но самый прах с любовью, с наслаждением  
 Я обойму [253].

Здесь уже проявляются первые признаки лирического мотива «радости страдания», который разовьется в поздней лирике Фета. Вот эту антиномичность психологических состояний в стихотворении Фета Блок и определяет, под влиянием мистического умонастроения первых лет творчества, как «созерцание двух бездн», как «провидение того, чему нет названия и нет меры».

Стихотворение Фета – о любви и только о любви, но особенность его в том, что строится оно на совмещении противоречивых оттенков чувства; лирическое переживание в целом абстрагировано от каких бы то ни было условий или обстоятельств, в которых оно протекает, и в силу этого само чувство раскрывается в абстрактно-обобщенном плане, «субъект» и «объект» любовной ситуации только названы. Очевидно, стремление к воссозданию «чистой сущности» любовной эмоции в этом стихотворении Фета и дали повод молодому Блоку к переосмыслению его через призму философии Вл. Соловьева и концепции «двух бездн» Д. Мережковского.

Таким образом, для восприятия лирики Фета ранним Блоком характерен определенный отбор: молодой поэт избирает в наследии «великого учителя» родственное своим духовным исканиям и эстетическим принципам. «Путеводной звездой» в этот ранний период творческой жизни оказывались для Блока те произведения Фета, в которых он стремился «стихии чуждой, запредельной... хоть каплю зачерпнуть», в которых в той или иной степени проявилось стремление к импрессионистическому выражению неясного, подсознательного (особенно в период увлечения Фета философией Шопенгауэра). Именно в таких стихотворениях Блок искал и при определенном «домысливании» находил тревожившие его в то время знаки природы, мистические «иные миры», «бездны» и т.д. «Блок жил в своем мире мечты, – пишет один из его исследователей, – «за дымкою туманной», и эта туманная дымка окутывала у молодого Блока всю реальную жизнь вокруг него, населяя и мир мечты любимых поэтов своими, блоковскими, мистическими образами»<sup>37</sup>.

Оптимистическая, жизнеутверждающая сторона поэтического творчества Фета, графически-четкий, конкретный и тонкий психологический рисунок его лирических стихотворений, здоровое чувство природы – эти важнейшие особенности фетовской лирики остались в основном за пределом творческого внимания молодого Блока. Они займут не последнее место позже в поэтической работе Блока в годы зрелого творчества. По-своему осваивал



молодой Блок и поэтический стиль Фета, подчиняя характернейшие его особенности своей поэтической интонации, значительно осложняя и преображая его.

Черты фетовского стиля в «Ante lucem» и «Стихах о Прекрасной Даме» узнаются безошибочно. Вот одно из ранних стихотворений Блока (1899 год):

Дышит утро в окошко твое,  
Вдохновенное сердце мое.  
Пролетают забытые сны,  
Воскресают виденья весны,  
И на розовом облаке грез  
В вышине чью-то душу пронес  
Молодой, народившийся бог...  
Покидай же тлетворный чертог,  
Улетай в бесконечную высь,  
За крылатым виденьем гонись,  
Утро знает стремленье твое,  
Вдохновенное сердце мое! [I, 25].

Оно, как и многие другие стихотворения Блока этого периода, отмечено сильнейшей инерцией поэтической манеры Фета, напоминает характернейшие произведения Фета своей интонацией, мотивом высокой мечты, спасающей от «тлетворного чертога» жизни, романтическим словарем. Опорные метафоры здесь – сугубо фетовские, не говоря уже о постоянной для него теме подъема и полета «за рубежи вседневного удела»:

Покидай же тлетворный чертог,  
Улетай в бесконечную высь...

Более того, характерные «фетовские» слова даны здесь в довольно сильном сгущении – сны, весна, грезы, облака, чертог, высь. Это – ключевые слова содержательного контекста стихотворения. И у Фета содержание подобных слов часто бывает далеким от их предметно-логического значения, они приобретают различные эмоциональные ореолы, включаются в ряды различных ассоциаций. Но подобное ассоциативное расширение значений слов в системе Фета лишь усложняет, но не отменяет их первичного значения. Стихи Фета при всей их ассоциативности и импрессионистичности не теряют предметной и психологической конкретности в изображении

жизни природы и сердца. Отвлечение от конкретно-логического значения слова, «многоплановость» его смысла в произведениях Фета, за немногими исключениями, о которых будет сказано ниже, – это стилистическая окраска, но не полное переосмысление, не иносказание. Когда мы читаем у Фета (в стихотворении «Грезы»):

Мне снился сон, что сплю я непробудно,  
Что умер я и в грезы погружен [281],

мы понимаем, что слово «грезы» в данном случае употребляется в своем первичном значении, объясняется как психологическое состояние, мотивируется сном. Иное у Блока. В его стихотворении «грезы» так же как будто сопрягаются со «снами» («Пролетают забытые сны...»). Но, во-первых, психологический мотив здесь абстрагирован от каких-либо конкретных ситуаций (у Фета – «мне снился сон...», «что умер я...»), а сами понятия «грез» и «сна» благодаря контексту настолько отвлечены одно от другого и своего первичного, конкретно-логического значения, что воспринимаются скорее как элементы поэтической символики, призванные сообщить дополнительную эмоциональную окраску традиционному слову или образу. Именно на такую особенность поэтического стиля Блока указывал Ю. Тынянов: «Он предпочитает традиционные, даже стертые образы (ходячие истины), так как в них хранится старая эмоциональность; слегка подновленная, она сильнее и глубже, чем эмоциональность нового образа, ибо новизна обычно отвлекает внимание от эмоциональности в сторону предметности»<sup>38</sup>.

Поэтический стиль лирики Фета и явился для молодого Блока основой для преобразования – концептуального, смыслового, эмоционального, – коренного преобразования, без которого поэзия Блока воспринималась бы как эклектическое смешение разных стилей. «Розовое облако грез» в приведенном выше стихотворении из «Ante Lucem» еще соседствует с традиционными, типично фетовскими «забытыми снами» и «виденьями весны», здесь лишь первые, слабые признаки переосмысления «ходячих

истин». Но уже в «Стихах о Прекрасной Даме» этот процесс прослеживается довольно ясно:

Ночью вьюга снежная  
Заметала след.  
Розовое, нежное  
Утро будит свет.  
Встали зори красные,  
Озаряя снег.  
Яркое и страстное  
Всколыхнуло брег,  
Вслед за льдиной синею  
В полдень я всплыву.  
Деву в нежном инее  
Встречу наяву [I, 144].

Первая строфа очень традиционна. Ее можно принять и за фетовскую, во всяком случае и лексика, и особенно ритмико-интонационный рисунок ее характерны для его лирики. Но уже вторая строфа показывает, что стихотворение это – не об утре розовом и нежном, не о природе вообще, хотя, казалось бы, об этом только и говорится. Уже за образом вставших красных зорь, озаривших снег, слышится нечто большее, чем пейзажная картина, а безличное и мистически-одушевленное «яркое и страстное» убеждает в том, что у этих стихов – иной предмет. Последняя строфа подтверждает это, окончательно переводя стихотворение в символический план.

Таким образом, слова, прямое значение которых сопряжено с явлениями природы (вьюга, утро, ночь, полдень и особенно – зори), в контексте блоковского стихотворения совершенно переосмыслены (а не только приобрели дополнительную эмоциональную и стилистическую окраску, что характерно и для Фета). Их специфическое значение можно понять только в контексте творчества поэта, часто они служат своеобразным ключом к пониманию блоковских образов. Важно подчеркнуть, что это не словотворчество, столь органичное для других поэтов блоковского времени, а именно переосмысление традиционного словаря и стиля русской поэзии, осуществлявшееся главным образом через лирику Фета, а также Полонского, Тютчева и др. Именно из этого поэтического материала формируются

в поэзии Блока, начиная с первых лет творчества, слова-символы, безошибочно узнаваемые в контексте его лирических циклов и преображающие этот контекст.

Автор специальной работы о традициях и новаторских открытиях поэзии Блока Л. Я. Гинзбург пишет: «...Основным для метода Блока является образование проходящих, устойчивых словесных символов, черпающих свое значение в общей связи его творчества и вносящих его в каждый новый текст. Та специфически блоковская символика, которая сложилась уже в «Стихах о Прекрасной даме», не исчезает из его поэзии в дальнейшем. Она только переосмысливается, скрещивается с новыми символами, постепенно вступающими в блоковский поэтический круг. И в самых поздних стихах Блока встречаются его сумрак, его зори – иногда в новых сочетаниях, иногда как знаки воспоминания и сожаления об утраченном идеальном мире»<sup>39</sup>. Значение этих символов в контексте творчества поэта огромно. «Блоковские зори, закаты, сумраки, туманы, ветры, метели – слова–острия, наэлектризованные блоковским контекстом и поэтому перестраивающие все, что их окружает. Если они не проникли в то или иное стихотворение, то проникли в соседнее, сопряженное с ним в единстве цикла и книги»<sup>40</sup>.

Конечно, эти слова-острия – символы специфически блоковского поэтического мира, и только его. Мы уже видели, что они начали играть эстетически активную роль еще на заре его творчества, в «Ante Lucem» и «Стихах о Прекрасной Даме», т.е. в ту пору, когда молодой поэт осознавал себя учеником Фета, считал его «близким и родным» по духу, находя в его стихах созвучные своим исканиям настроения и интонации. Естественно предположить, что и некоторые характерные словесные символы, в которых концентрировались самые сокровенные черты поэтического мироощущения Блока, сложились у него под непосредственным влиянием лирической стихии Фета. Закономерность такого предположения еще и в том, что в некоторых стихотворениях Фета, особенно в 80-е годы, наметился отход от стилистического принципа, который охарактеризован выше и суть которого

в том, что слово, приобретая второй метафорический план, не теряет тем не менее связи со своим первичным значением. В таких стихотворениях, как «Прости! Во мгле воспоминанья...», «На кресле отваясь, гляжу на потолок...» и некоторых других Фет развивает лирическую тему, сообразуясь только со своими субъективными ассоциациями, совершенно отвлекаясь от реальности. Именно в таких случаях и возможно у него появление слов, значение которых так глубоко преображено, что приближается к символическим значениям:

Что за раздумие у цели?  
 Куда безумство завлекло?  
 В какие дебри и метели  
 Я уносил твоё тепло?  
 Где ты? Ужель ошеломленный,  
 Кругом не видя ничего,  
 Застывший, выюгой убеленный,  
 Стучусь у сердца твоего? [117].

Эти стихи легко можно принять за блоковские. Выюга, метели, дебри – эти слова воспринимаются в контексте стихотворения как символическое обозначение определенных жизненных обстоятельств. В поэзии Фета такого рода преображенные слова не стали, как у Блока, словами-остриями, словами-символами, не вошли и не могли войти по особенностям его поэтического мышления в контекст всего творчества. Но само наличие их в поздних (очень немногих) произведениях Фета свидетельствовало о потенциальной возможности коренного преображения традиционно-поэтического стиля.

В отличие от Фета Блок идейным и эмоциональным центром своего лирического творчества сделал современного человека, его судьбу, его искания. Единство этой человеческой судьбы, спаявшее все его лирические циклы и книги в целостный «роман в стихах», и определило громадную роль проходящих через все его творчество поэтических символов, в которых ярко просвечивается это единство и неповторимость его лирического «романа». «Выюги» и «метели», появившиеся у Фета для поэтического воссоздания жизненной ситуации в контексте одного стихотворения, были подхвачены,

озарены и обновлены Блоком для решения таких поэтических задач, которых не знала поэзия Фета – они становились знаками на пути все возрастающего духовного тяготения блоковского лирического героя к истории. Социально-историческое начало, как об этом уже говорилось в предыдущих главах, не было совершенно чуждым лирике Фета, но выявлялось оно в его поэтическом мире в совершенно иных предметно-тематических рядах, чем, скажем, в гражданской лирике Некрасова – не в прямых обращениях к социальной истории, а в сублимации их в сложных связях природного и человеческого начал.

Именно в сферу природного и космического самоощущения личности входит драматизм и даже трагедийность ее социального существования, сама тема далеко не идиллической «судьбы» лирического «я». Поэтому отмеченные выше попытки Блока выявить «мистическое» содержание многих стихотворений Фета не были столь уж безосновательными: чуткий Блок не мог не ощущать живущую в них историческую тревогу, чувство индивидуального и «стихийно-родового» неблагополучия, тем более что разгадать эту трагедийную тайну фетовской лирики неоднократно пытался Вл. Соловьев, в том числе в посвященных своему поэтическому наставнику стихах, которые Блок не мог не знать и которые уже мы приводили по другому поводу:

Здесь тайна есть... Мне слышатся призывы  
И скорбный стон с дрожащею мольбой.  
Непримиренное вздыхает сиротливо  
И одинокое горюет над судьбой.

Характерно в этом плане и юношеское ощущение О. Мандельштама: «Больные воспаленные веки Фета мешали спать»<sup>41</sup>. Воздух эпохи, токи времени и истории пульсируют, таким образом, и в лирике Фета, особенно периода «Вечерних огней», облекаясь в трудно разгадываемую, но жгуче и щемяще звучащую в глубине ее смысла тайну. Пытаясь ее понять, молодой Блок мистифицирует не только эту тайну, пытаясь угадать в ней пророчество в духе соловьевских эсхатологических интуиций, но и действительно

сильное и выразительное женское начало фетовской лирики – природное и человеческое – также переводит в мистический план. Все это еще в большей мере обнажало и заостряло глубинный трагедийный смысл поздней фетовской лирики, и именно поэтому для раннего Блока «в том, другом, пророческом, – Фет больше Тютчева. Ибо Фет ощутил и ясно воплотил то, что еще смутно грезилось Тютчеву. Громадный шаг отречения, на который не решился Тютчев, оставив себе теплый угол национальности или романтически спокойного и довольно низкого парения, – этот шаг сделал Фет»<sup>42</sup>. Для Блока 1901 года Фет выше Тютчева и в воплощении вечноженственного начала: «В четырех стихотворениях «К Офелии» Фет, явно сближая Шекспира с современностью (это уже не одна поэтическая, но и философская и культурная заслуга), воплощает свою женскую мечту в чужой образ и тем покоряет этот образ и своему гению. Этого не достигал Тютчев»<sup>43</sup>. В дальнейшем и авторитет Тютчева, и значение его творчества в восприятии Блока возрастут (но не за счет Фета), пока же именно Фет для него «более близкое и более осязаемое величие»<sup>44</sup>, как, впрочем, и Вл. Соловьев. Оба эти «великие учителя» как бы слились в представлении и творческом сознании молодого Блока в нечто единое и цельное, как будто бы и не нужна никакая соловьевская «призма», сквозь которую бы прочитывались стихи Фета – они воспринимаются в едином потоке, в одном музыкально-философском и софийном «ключе»: оба они нашли одинаковые пути к «самопоглощению в Боге – пути философии, музыки и любви ... их музыку слушаем мы на земле, а в любви их нет границ. Эта любовь так таинственна, что мы познаем ее лишь в личном творчестве, когда в часы экстаза, начинают проходить перед нами дрожащие, непостижимые, странные призраки – «холодные струи нездешних тайн». И тогда, как старцы Фиванские, мудрые, но не знающие грядущего дня

Мы содрогаясь»<sup>45</sup>.

Это очень важный момент в творческом самоопределении Блока в период, когда писались «Стихи о Прекрасной Даме» – не только

в Соловьеве, но и в лирике Фета он улавливал только то, что проливает свет «на бездну века»<sup>46</sup>, его мистическому взору в них открывается совсем не то, что сам Фет утверждал с поразительным упорством – гармонию природы и человека, а то «непостижимое», в котором скрыты «нездешние тайны», эту гармонию если не разрушающие, то по крайней мере ставящие под сомнение. «Когда Л. Толстой, – пишет современный исследователь, – почувствовал в стихах Фета «новое никогда не уловленное прежде «чувство боли от красоты», он чутко уловил подоплеку фетовской гармонии»<sup>47</sup>. Вот эта подоплека, глубинная басовая струна «скорбного стона», «дрожащей мольбы» (Вл. Соловьев), тщательно зашифрованная, загнанная в самые глубины смысла, но все же ощутимая для чуткого слуха нота одиночества и сиротства, как и открыто декларируемая жертвенность служения красоте и искусству и открывались для мистически настроенного Блока как «провидение того, чему нет названия и нет меры»<sup>48</sup>.

Мера для понимания этой глубинной трагедийности и антиномичности фетовской лирики периода «Вечерних огней» будет найдена Блоком позже, во втором томе лирики. Сейчас же, как об этом уже было сказано, его привлекают в первую очередь те стихотворения, в которых потенция символических значений, во-первых, наиболее очевидна, во-вторых, воплощает в себе вечноженственное начало.

Особенный интерес в этом плане представляют те из стихотворений позднего Фета, в которых предельная обобщенность природной и человеческой жизни при столь же предельном высвобождении ассоциативных связей слов дает уже не потенцию, а явный эффект символизации природных явлений. Таково, например, стихотворение 1879 года «Глубь небес опять ясна», которое особенно заворожало Блока:

Глубь небес опять ясна,  
Пахнет в воздухе весна.  
Каждый час и каждый миг  
Приближается жених.  
Спит во гробе ледяном  
Очарованная сном, –  
Спит, нема и холодна,



Вся во власти чар она.  
 Но крылами вешних птиц  
 Он свеваает снег с ресниц,  
 И из стужи мертвых грез  
 Проступают капли слез [140].

«Признаки весны здесь, — отмечает Б. Бухштаб, — самые общие: ясность неба, весенний воздух, прилет птиц, таяние снега»<sup>49</sup>. Но дело даже не в скудности деталей, а в том, как разворачивается сюжет этой лирической миниатюры. Первые две строфы дают действительно самые общие признаки начала, приближения весны — любимое для Фета — импрессиониста состояние природы, когда изменение в ней, наступление новой фазы природного круговращения только намечаются в еле заметных изменениях ее «лика» — глубина и ясность неба, воздух, «пахнущий» весной. А далее начинается сказочно-мифологическая феерия встречи несущего и воспринимающего возрождение. Первое, мужское начало, названо — жених; второе, женское, лишь ассоциировано со сказочной мертвой царевной. Ясно, что это не олицетворение, так как значения этих персонифицированных явлений практически безграничны, они дают «возможность необычайной свободы в выборе атрибутов»<sup>50</sup>. Уподобление наступающей весны невесте встречается и в других стихотворениях Фета. Но здесь она — «во гробе ледяном», а приближается «каждый час и каждый миг», т. е. берет на себя функцию весеннего обновления — жених. Но можно ли представить себе весну в мужском роде? Такого даже враг всякой грамматики Фет допустить не может. Высвобождение ассоциативности доходит до таких пределов, что, по меткому замечанию Бухштаба, весенняя капель в виде слез невесты и жених с «крылами вешних птиц» не складываются в их зрительный образ. Метафора превращается в метаморфозу, заменяется ею: весенняя капель остается принадлежностью глаз невесты — весны точно так же, как в другом стихотворении («Ты вся в огнях. твоих зарниц ...») ласковые ресницы остаются принадлежностью глаз девы-звезды. при этом семантический объем понятия остается тем же, «заменяется» лишь один денотат на другой»<sup>51</sup>. Для Фета сам принцип метаморфозы постоянен — природное может замещаться

человеческим и наоборот, природа умирает и воскресает и т.д. В общем же плане в этом стихотворении и жених, и невеста символизируют начало, рождение весны, оживление природы в соответствии с древне-мифическими представлениями о мужском, несущем возрождение, и женском, воспринимающем возрождение, животворящих началах. Как и принцип метаморфоз, мифопоэтическое мышление является органичным элементом поэтического мира Фета, и к этой стороне его поэтического творчества Блок оказался также необыкновенно чутким, особенно во второй и третьей книгах лирики.

В анализируемом же стихотворении Блока поразила неисчерпаемая глубина творящего и мирового, всеприродного вечноженственного идеала, воплощение которого в стихотворении Фета граничит с невозможным. Приведя две его последние строчки, Блок пишет: «Эти слезы, которые застыли бы у другого поэта в пафосе или в туманности или испарились бы, обращаясь в ничто, – здесь так слышны и так вдохновенны, как на самом деле не могут быть. В этом вся тайна – поэт должен творить невозможное». Эти слезы – «слезы всепознания»<sup>52</sup>.

Сама структура символического образа, видимо, привлекла внимание Блока необычностью и поразительной свободой ассоциативных связей. Ведь кроме отмеченной выше метаморфозы (весенняя капель становится как бы принадлежностью глаз, превращаясь в слезы), нет и самих глаз, а «капли слез» проступают «из стужи мертвых грез», которые если и можно представить как оксюморонный образ, то только по далекой ассоциации с еще не воскресшей (мертвой) царевной-весной. Символика образа удерживается единственной предметной деталью – «капли слез», иначе бы она «застыла в туманности» или «испарилась».

Блок в «Прекрасной Даме» довольно часто строит символический образ по этому принципу крайнего отвлечения понятий. В стихотворении «Старик» мы, например, встречаемся с «тенью», «мелькнувшей в юношеском сне» – трудноуловимым, ускользающим образом из-за сугубой нематериальности

составляющих его понятий. А в следующей строфе «тень» трансформируется в «мечту»:

Мне иногда подолгу снилась  
Мечта, ушедшая в туман [I, 223].

Мечта во сне, к тому же «ушедшая в туман» – крайне отвлеченно, аморфно, как бы иллюстрирующее то, что могло бы произойти с фетовскими образами «у другого поэта»: ... застыли бы ... в туманности или испарились бы». Конечно, у Блока ничего подобного не происходит, ибо стихотворение это совсем об ином – оно подводит итог истории духовной жизни лирического героя с позиции «сухого внимания» прошедшего долгий и мучительный путь двойника поэта – «старика», для которого то время, когда «нас было двое» осталось далеко, где-то «там» и «во сне, не наяву». Одно из последних в цикле «Стихов о Прекрасной Даме», оно в заключительной строфе раскрывает смысл крайней и даже нарочитой аморфности и «туманности» приведенных выше образов, в которых звучит мотив нереальности прежней жизни и тщетности ожидания «Вечной жены»:

Но глупым сказкам я не верю,  
Больной, под игом седины.  
Пускай другой отыщет двери,  
Какие мне не суждены [I, 223].

Но структура образа строится, несомненно, по фетовскому принципу – путем крайней отвлеченности и высвобождения ассоциативных связей слов.

Примечательно, что внимание молодого Блока привлекло написанное еще в 1843 году стихотворение Фета «Узник», что нельзя истолковать как случайность. Тема освобождения из узких рамок ограниченного существования, тоска по воле и стремление к ней, жажда душевного простора и свободы очень рано прорывается в стихах Блока, в дальнейшем трансформируясь в разрыв с покоем и «уютами». В «Ante lucem» стремление к воле и простору осуществляется как романтический порыв в духе Жуковского:

Я стремлюсь к роскошной воле,  
мчусь к прекрасной стороне,  
Где в широком чистом поле

Хорошо, как в чистом сне ...[I, 9]

Но и здесь этот порыв осмысливается как жизненная цель (на это указывает заглавие «Поле жизни», снятое при публикации в 1911 г.), достижение которой требует подвига (...Путь далек!). Появляется и образ океана как ощущение безграничности свободы и воли, манящей лирического героя. Никакого мистического налета, связанного с ним, нет, есть лишь гордая уверенность в том, что герой достигнет цели и сорвет заветную траву. Совсем иное значение приобретает для Блока образ моря в похожей ситуации фетовского стихотворения. В нем Фет в обычной своей манере воссоздает «содержательный» миг желанного обретения свободы узником – довольно частое и в других стихотворениях состояние «преддверия» – счастья ли, встречи, упоения красотой или, как здесь – свободы:

Прибавилось духа,  
Затихла тоска,  
И слушает ухо,  
И пилит рука [256].

И. С. Тургенев характеризовал его как «стихотворение... в котором действительно поэтически схвачен один из многочисленных моментов узнической жизни, узнических чувств ... – а именно момент радости перед близким освобождением»<sup>53</sup>. Подобную идею выразил в своем рассказе «Мгновение» В. Г. Короленко, сформулировав ее так: «...не стоит ли один миг настоящей жизни целых годов прозябания»<sup>54</sup>.

Совсем иное оказалось значительным и близким в этом стихотворении в 1902 году Блоку. Прочитовав две строчки из него:

Свобода и море  
Горят впереди ... [256],

он пишет далее: «Но в это море все-таки не удалось проникнуть ни ему (т.е. Фету – А. Л.), ни его великому духовному другу Соловьеву. Что связало их, что помешало им, – не мы узнаем. А может быть, они все узнали, все свершили и действительно замешались теперь в ту мировую игру, которую «затеяли боги», как некогда смертный Геракл был причислен к сонму бессмертных олимпийцев»<sup>55</sup>.

Что же это за «море», в которое не удалось проникнуть ни Фету, ни Соловьеву? Очевидно, что это не тот «океан», который отважно намеревался несколько лет тому назад преодолеть лирический герой Блока на пути к «роскошной воле» и «прекрасной стороне» в цитирувавшемся выше стихотворении, безусловно значимом для него на пути «вочеловечивания», раз он включил его прямо из черновика в свою первую книгу в 1911 году. Отрезок этого пути почти в три с половиной года – с августа 1898 г., когда было написано стихотворение Блока, до января 1902 г., когда комментировалось стихотворение Фета – отмечен важнейшими событиями в духовной жизни Блока. С поступлением в университет нарушается замкнутость жизни в кругу семьи. Мистика, которой был пропитан воздух эпохи, начинает захватывать и его, окончательно обретшего себя в лирическом творчестве. Встреча с Л. Д. Менделеевой знаменует собой начало лирического романа, вылившегося впоследствии в первую книгу лирики. Но главное событие духовной жизни этих лет – увлечение Вл. Соловьевым. «Давно грезящиеся» стихи Фета, проходя через Соловьева, наполняются для него новыми значениями и смыслами. Глубинный слой их трагедийной антиномичности дополняется, а иногда и наполняется эсхатологическим содержанием в соловьевском смысле, а в вечноженственном Фет в поэтическом сознании Блока уравнивается с Соловьевым и превосходит Тютчева. 1901 год, по свидетельству А. Белого, отличался высшим напряжением эсхатологических ожиданий и чаяний Мировой Души. Идея Вечной Женственности в философско-поэтическом аспекте все больше приобретает в творчестве Блока черты космогонического мифа, аналогов которому в русской поэзии не было. А. Долгополов безусловно прав, когда пишет о том, что «Блок здесь непосредственно соприкасается с традицией, идущей от эпохи возрождения («Новая жизнь» Данте, «Книга песен» Петрарки). Ренессансная культура внезапно дала о себе знать в творчестве русского поэта двадцатого века, и это было показательно не только для творчества Блока, но и для всего искусства рубежа веков.

И в циклах Данте и Петрарки, и в стихотворениях Блока интимное любовное чувство является призмой, сквозь которую происходит поэтическое освоение мира. Женский образ во всех трех случаях – это образ мира в его идеальном воплощении, в примирении противоречий»<sup>56</sup>. О том же пишет и современный историк итальянской литературы: «Данте возвысил Беатриче до Вселенной, стал ее совестью и глашатаем; Петрарка же сосредоточил всю Вселенную в Лауре, создал из нее и из себя свой мир»<sup>57</sup>.

Только в этом контексте и можно, на наш взгляд, найти хотя бы приблизительный ответ на поставленный выше блоковский вопрос о «море» фетовского стихотворения, в которое, по его мнению, не удалось проникнуть ни Фету, ни Соловьеву. Прежде всего здесь имеется в виду, конечно же, не собственно море, а, скорее, «морской код неморского сообщения ..., т.е. не само море, не только оно, а нечто с морем как зримым ядром связываемое, но неизмеримо более широкое и глубокое, чем просто море; скорее – «морское» как некая стихия и даже – уже точнее – принцип этой стихии, присутствующий и в море, и вне его, прежде всего в человеке, и довольно однообразно семантизирующийся»<sup>58</sup>. Этим «однообразно семантизирующимся» (т.е. имеющим один, а не несколько смыслов – *А. Л.*) и является, на наш взгляд, та чаемая Вселенная в лике Мировой Души, Вечной Жены, к которой зывали, но явления которой не дождались и Соловьев, и Фет. Блок, как и другие символисты (*А. Белый, С. Соловьев, Эллис*), находящийся в это время в апогее эсхатологических ожиданий конца мира и явления Вечной Женственности, воспринимает образ моря в фетовском стихотворении как символ, «универсальный способ корреляции сущностного и экзистенциального бытия»<sup>59</sup>. Немаловажно и то, что в стихотворении Фета «море» семантически соединено со «свободой» –

Свобода и море  
Горят впереди.

Душа Мира, Вечная Женственность и несет в себе освобождение от пут земного существования, и надежда на это, чаяние ее «горят впереди».

Естественно, что само стихотворение Фета «Узник» не имело и не могло иметь к этим чаяниям и ожиданиям никакого отношения, но тем показательнее накал и интенсивность этих переживаний Блоком. К этому времени «Стихи о Прекрасной Даме» начинают складываться в определенное художественное единство, в котором ощущается стремление осознать личное, единичное через общее, экзистенциальное. «Все сферы переживаний «личного» и «общего», – отмечает Д. Е. Максимов, – ... возможно, существовали бы в поэтическом сознании молодого Блока раздельно, если бы он «по-соловьевски», но, конечно, вполне стихийно и органично, не синтезировал их иррациональным мифом о «Прекрасной даме», который, помимо объединяемого им содержания, вносил в это содержание и «нечто от себя», совпадающее с каким-то не поддающимся анализу феноменом духовной жизни поэта, – может быть именно с тем, что он называл на своем языке «древним воспоминанием»<sup>60</sup>.

Мифопоэтическое начало «Стихов о Прекрасной Даме», кроме «древнего воспоминания» со всеми относящимися к нему мифологическими представлениями – от глубокой древности до философско-поэтических концепций Вл. Соловьева, включало в себя и многочисленные культурно-поэтические ассоциации, среди которых, как это мы старались показать, едва ли не первенствующую роль играли ассоциации, идущие от поэтического мира фетовской лирики. Включаясь в контекст блоковского мифа, словесно-образные и символические значения фетовских стихотворений подвергались переосмыслению и преобразению, но конструктивное значение их в новом блоковском поэтическом тексте не подлежит сомнению. Часто эти преобразенные значения являются своего рода сигналами каких-то значительных моментов на пути развития блоковского творчества, хотя сама «идея пути» (Д. Максимов) для Фета не имела столь решающего значения, как для Блока. Многочисленные примеры такого рода «слов-сигналов» и близких к ним словесных образов, вошедших из фетовской лирики в обновленный контекст блоковского цикла и преобразенных этим

контекстом, приводились выше. Сошлемся на авторитетное исследование Д. Е. Максимова, специально посвященное идее пути в поэтическом мире Блока. Он обращает внимание на то, как изменяются формулы движения в лирике Блока от «*Ante lucem*» к «Стихам о Прекрасной Даме». Если для первого цикла характерно цитированное нами в связи с фетовским «Узником» блоковское стихотворение

Я стремлюсь к заветной цели,  
Мчусь к заветной стороне,

в словесно-образном плане близкое скорее Жуковскому, чем Фету, то для «Стихов о Прекрасной Даме» более органичны глагольные формы «соглядатая природы» Фета. Связано это с тем, что в «Стихах о Прекрасной Даме» тема пути, по сравнению с «*Ante lucem*», по наблюдению Д. Максимова, «убывает». «Блоку представляется в этот период, что он уже вполне явственно ощутил дыхание «цели» – присутствие той разлитой в мире гармонии, о которой до сих пор лишь смутно мечтал»<sup>61</sup>. Если в этом высказывании ученого к слову «гармония» прибавить еще и «красоту», то это будет точная характеристика мироощущения Фета. Поэтому в «Стихах о Прекрасной Даме» превалируют характерные именно для него «формы движения», «обозначающие пассивное внимание: жду, слежу, внемлю, направляю взор, гадаю, взираю, зову, вижу, верю»<sup>62</sup>. Многие стихотворения Фета построены на таких «формах движения» – скорее не движения, а ожидания, наблюдения, всматривания («Жду я, тревогой объят...», «Следить твои шаги, молиться и любить ...», «Вижу, снова небо томится...», «К окну я в потемках приник...», «Я долго стоял неподвижно» и т.д.). «Эта приостановка в «Стихах о Прекрасной Даме», по-видимому, – пишет Д. Е. Максимов, – связана и с композицией стихотворений. В частности, можно предположить, что исключительное пристрастие Блока того времени к «фетовской» кольцевой форме объясняется в конечном счете именно этим пассивным моментом сознания и общей тенденцией к лирической



замкнутости, к движению, возвращающемуся в каком-то смысле к исходной точке, но в этом возврате пока еще отнюдь не трагическому»<sup>63</sup>.

Здесь необходимо существенное уточнение: кольцевая композиция отнюдь не всеобъемлющая форма для фетовской стиховой структуры, она характерна для той части «мелодий» Фета, которые ориентированы на романсную (в широком смысле) композицию, а также для некоторой части пейзажной лирики, и совершенно не характерна для философской лирики «Вечерних огней». Закономерность здесь, на наш взгляд, следующая: кольцевые формы преобладают в тех стихотворениях Фета, где с наибольшей очевидностью проявляется «чистая сущность» явлений, где эмоция (чаще всего любовь в своей вечноженственной сути) или красота (природная, женская) онтологизируются, становятся воплощенным идеалом, вечным в своей нетленной красоте, не требующим развития и совершенствования. Но в таком же качестве предстает для Блока и Прекрасная Дама, о чем говорит и Д. Е. Максимов: она «для Блока – особое переживание, в своем пределе – некая онтологическая сущность, которую мы условно и приближенно можем истолковать для себя как романтическую метафору гармонии или иначе – миф об органически живой связи всего сущего в мире ... В сознании Блока вся эта сфера представлений и переживаний была и оставалась до конца связанной с мыслью о высоких духовных ценностях, в конечном счете, гуманистических»<sup>64</sup>. Поэтому вряд ли возможно эти напряженные переживания, связанные все же с воплощением (а не только ожиданием) идеала, определять как «пассивный момент сознания», но кольцевые композиции, отражающие лирическую замкнутость, определенные рамки лирических переживаний этим определяются, что и объясняет в данном случае появление «сигналов» фетовского стиля на пути движения творчества Блока к «вочеловечению». Мифологема о Прекрасной Даме, как и мифологема Вечной Красоты Фета, заключая в себе представление о возможности обновления мира, внесения в него духовной просветленности, высокой любви, женственно-смягченного начала в человеческие отношения,

отразили в себе истинно гуманистические, хотя и утопические в своих основах, ожидания и чаяния людей своего времени.

Все это определяет то бесспорное, на наш взгляд, обстоятельство, что в плане поэтической традиции «Стихи о Прекрасной Даме» – безраздельно «фетовская» книга Блока. То, что рядом с Фетом стоит Соловьев, то, что Фет корректируется Соловьевым – столь же бесспорно, но здесь надо учитывать по крайней мере два обстоятельства. Во-первых, Соловьев – поэт в своем лирическом творчестве – верный и последовательный ученик «школы Фета», ни в коей мере не превзошедший своего учителя; во-вторых, «софийные» стихи его, при всей их значимости для Блока, обращены непосредственно к Ней, Подруге Лучезарной, они не опосредованы земной любовью и, несмотря на своеобразную интимность этих обращений, все же оборачиваются темой любви, а не самой любовью в ее истинном, земном, а не философски-мистическом переживании, осуществляемом, так сказать, сверху, с небес и проецируемом на землю. Блоковский же любовный роман завязывается на земле, мистификация и мифологизация его шла от «Случившегося» (З. Г. Минц)<sup>65</sup>. Несмотря на то, что в нем сложно переплетены различные культурные, мифические, поэтические уподобления и ассоциации (в том числе и фетовские стихи) и реальность «Случившегося», это «помогает ощутить в образах и коллизиях цикла одновременно и ярко эмоциональную напряженность живого чувства, и «вселенское» значение, масштаб переживаемого<sup>66</sup>. Фетовская лирика и представляла для Блока в этот период неиссякаемый и почти единственный источник этой эмоциональности и «напряженного живого чувства». «Вселенское значение, масштаб переживаемого» шло главным образом от Соловьева – его философских концепций и стихов.

*«Созерцание двух бездн»  
(«Фетовское» во втором томе лирики А. Блока)*

После выхода первой книги Блока в его творчестве начинается, как известно, сложная перестройка поэтического мира. Мистическое мироощущение если и не уходит из его стихов, то постепенно и значительно ослабевает, уступая место приобщению к «стихийности», которая, по определению Д. Е. Максимова, «становится для Блока подобием некой поэтической категории, которая органически входит в его мировоззрение и постоянно присутствует в его записях и статьях». Родственным «стихии», но еще более всеобъемлющим и важным для Блока было постепенно приобретающее категориальное значение понятие «музыки». «Совокупность мыслей и представлений о стихии была непосредственно связана с тем, что он называл «музыкой». Поэтическая категория «музыки» – такая же основополагающая для Блока, как и категория «стихии». Она сложилась у него, когда представление о «стихии» еще не актуализировалось в его творчестве, еще в раннюю эпоху, в период «тезы» (Блок), и глубочайшим образом отразилась в его поэзии и прозе всех этапов»<sup>67</sup>. Естественно, и «стихия», и «музыка» были прежде всего категориями блоковского мироощущения и поэтического мышления, были рождены в глубинах его сознания и отражали какие-то очень важные для него аспекты его личностного отношения к миру.

Вместе с тем эти категории, формы их восприятия и поэтического воплощения, как это всегда было у Блока и символистов, неизбежно включали в себя прошлый культурный и поэтический опыт. Среди множества возможных культурных воздействий (а категория «музыки», как и близкой к ней «стихии» у Блока, по справедливому замечанию Д. Е. Максимова, «полигиничны»<sup>68</sup>, среди которых исследователи Блока называют и пифагорейцев, и Григория Нисского, и немецких романтиков, и Гоголя, и Шопенгауэра, и Вагнера, и Ницше было, как нам представляется, и иное, может быть, не определяющее, но наиболее близкое, «домашнее»,

наиболее прочувствованное воздействие поэзии и прозы Фета. Во первой главе этого исследования подробно говорилось о «стихийных» основах мировосприятия Фета, о его безграничном доверии к торжеству «бессознательных», «инстинктивных» сил живой природы, о «стихийном гении» – неграмотном Каленике, наделенном непонятной силой проникновения в тайны природы – герое одноименного рассказа Фета. Неизвестно, читал ли этот рассказ Блок, но со статьей Б. Садовского о прозе Фета, в которой этот рассказ характеризовался как «микрокосм мироздания Фета в его основных началах»<sup>69</sup>, был, безусловно, знаком. Об удивительных стихийных способностях своего денщика Каленика Фет рассказывает и в мемуарах, которые Блок изучал внимательно и неоднократно. Но еще больше об игре стихийных, бессознательно-инстинктивных сил живой и неживой природы говорит его лирика. Что касается музыки, то «музыкальное настроение», без которого, по Фету, не может быть написано ни одно стихотворение, конечно же, далеко отстоит от представлений Блока о музыке как воплощении глубинной сущности мира, но в то же время фетовская онтологизация музыки как одной из важнейших сфер Красоты в чем-то существенном приближается к символическому и мифопоэтическому значению Блока. Об этом свидетельствует, на наш взгляд, интересное и глубокое сравнение, которое проводит Д. Е. Максимов между двумя важнейшими символами Блока: «Если «Прекрасную Даму» Блока можно в какой-то мере рассматривать как поэтическую метафору гармонической, светлой основы мира, взятой преимущественно в статическом разрезе («Неподвижность»), то «музыкой» он считал ту же основу, увиденную в динамическом аспекте, без прямой ориентации на софианство и теологизм»<sup>70</sup>. Связь поэтического мира фетовской лирики с поэтическим миром «Стихов о Прекрасной Даме», освобожденность его от дидактического софианства и тем более теологии предполагает, по смыслу этого высказывания, и возможность его связи с феноменом блоковской «музыки». разумеется, если не преувеличивать созерцательность

и лирическую замкнутость фетовского творчества – но эти представления, долгое время тяготевшие над ним, преодолены современным фетоведением и не нуждаются в дополнительной аргументации.

Несмотря на то, что, как говорилось выше, безраздельное влияние Фета во второй книге стихов Блока заканчивается, оно тем не менее дает о себе знать не во внешних проявлениях поэтического стиля, не в преобразованиях фетовского образного строя и словаря, как это было в «Стихах о Прекрасной Даме», а на более глубоком содержательном уровне. В «снежных» циклах Блока слышны отголоски тех трагедийных противоречий творческого сознания Фета, которые характерны для его поздних стихов. Не случайно в предисловии к сборнику «Земля в снегу» Блок, отстаивая свое право поэта на «новые разуверения», «новые отравы и новый хмель», «буйный восторг души», на гибель и возрождение ссылается на авторитет старого поэта: «Кто посмеет сказать: «Не должно. Остановись?» Так я живу, так я хочу ... Не по чуждой воле погибну, не по чуждой восстану. Я вопрошаю словами поэта:

Кто скажет нам, что жить мы не умели,  
Бездушные и праздные умы,  
Что в нас добро и нежность не горели,  
И красоте не жертвовали мы?»

Процитировав все стихотворение, он заканчивает свое предисловие цитатой из »Коробейников» Некрасова – тоже штрих, сигнализирующий о наступлении нового этапа поэтического пути.

Конечно, эти противоречия, заявленные Блоком в предисловии и ощущаемые в стихах второй книги, гораздо резче и острее тех трагедийных диссонансов, которые звучат в некоторых стихах «Вечерних огней» Фета, к тому же он стремится к их преодолению и возможной гармонизации. Но они соотносимы как по своему прямому значению, так и особенно на языке дионисийского мифа, актуализировавшегося для Блока в 1906 году, накануне создания «снежных» циклов второй книги. В декабре этого года он читает и конспектирует книгу Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» в русском переводе 1900 г.<sup>71</sup> и воспринимает ее как «откровение». 21 декабря

этого года Блок записывает: «Стихами своими я недоволен с весны: последнее было – «Незнакомка» и «Ночная фиалка». Потом началась летняя тоска, потом действенный Петербург и две драмы («Король на площади» и «Незнакомка – А. Л.), в которых я сказал, что было надо, а стихи уже писал так себе, полунужные ... Но, может быть, скоро придет этот новый свежий мой цикл. И Александр Блок – к Дионису»<sup>72</sup>. Речь, конечно, идет о задуманном поэтом цикле стихов, посвященном Н. Волоховой, а в записи от 29 декабря – его своеобразное предвестие: «Может быть, год закончится катанием с актрисами. Завтра идет «Балаганчик». Вчера была генеральная репетиция – хорошо»<sup>73</sup>.

Намечая планы на следующий год, Блок включает в них среди других в качестве «главных» написание пьесы «Гиперборейский Дионис», связанной, по смыслу этой записи, с «восстановлением мистерии». Этой же ночью 29 декабря 1906 года он, еще не решив, прозой или стихами будет написана эта пьеса, дает подробное прозаическое изложение содержания будущей пьесы, определяя ее как «сонную мистирию» и включив в него «для памяти» слова, обращенные накануне к Волоховой: «28.12. Сегодня я предан Вам. Прошу Вас ... подойти ко мне. Мне необходимо сказать несколько слов Вам одной. Прошу Вас принять это так же просто, как я пишу. Я глубоко уважаю Вас». Очевидно, эта реальная деталь должна была войти в «сцену переключки двух голосов, еще не нашедших друг друга»: юноши, оставшегося одиноким в ледяных горах, и Ее, образ которой еще не ясен для автора: «Кто Она? Бог или демон? Завтра я присмотрюсь еще»<sup>74</sup>.

Блок однажды заметил, что напроорочил себе «Незнакомку». В приведенных записях также ощущается некое пророчество: «Снежная маска» еще впереди, но контуры ее героини, общие очертания цикла уже брезжат в ночных раздумьях и неосуществленных замыслах Блока. Как бы то ни было, само проявление острого и целенаправленного интереса Блока как к книге Ницше, так и рожденным ею и активно разрабатываемым символистами, особенно Вяч. Ивановым и Андреем Белым, категориям

«мистерии» и «музыки», дионисийскому и аполлоническому мифу накануне появления центрального цикла второй книги не является случайным.

Что касается Фета, то он, наряду с Тютчевым, относится к тем поэтам, которые в значительной степени воплотили в своем творчестве неомифологическое ядро романтизма и вместе с тем предвосхитили некоторые существенные особенности мифопоэтики символизма.

Предрасположенность Фета к мифопоэтическому мышлению определялось уже упоминавшимся представлением о стихийности природной и человеческой жизни, о »бессознательной силе» проявляющихся в ней инстинктов, а также о процессе творчества как интуитивном прозрении, иррациональном озарении, основанном на стихии бессознательного – все это частично соотносимо с коллективно-бессознательным процессом рождения мифа. Немалую роль в этой предрасположенности фетовского творчества к мифу играло его постоянное стремление к расширению семантического значения слова, в том числе и путем включения в него смысла, почерпнутого из культурного мира самого автора, который включал в себя и мифологическую традицию<sup>75</sup>. Условия для мифотворчества в лирике Фета создавало и отсутствие биографизма, как и осознанного интереса к историческому процессу: и в самом мифе для него важна не историческая точность, а его принципиальная открытость, свобода поэтической интерпретации. в письме Полонскому Фет пишет об этом так: «Поэтам всегда представлялось право перестраивать историю и мифологию по собственному расположению»<sup>76</sup>. Для самого Фета это важно принципиально, т.к. сам подход и к истории, и к мифологии у него основан на определяющем для него, как и для всякого романтика, понятии идеала. А так как в лирике Фета, в отличие от общеромантической нормы недостижимого идеала, он выступает как уже осуществленный, то по отношению к мифу это означает, что «воспевать можно только бессмертных обитателей Елисейских полей: царей, героев, поэтов. Сюда же, конечно, относятся и классические образы женской красоты, как Елена, Алцеста, Эвридика и т.д.<sup>77</sup>. Идеал в природе,

социуме отыскивается для поэтического воплощения «шестым чувством» художника – зоркостью. Идеал мифологического воплощения задан: «Того не подсмострит и чего между тем жаждет душа. Никто никогда не видел ни Елены, ни Венеры Милосской, ни Офелии, ни Дездемоны»<sup>78</sup>. При этом для Фета характерно абсолютное доверие к мифу: «Надо признать, – пишет он Л. Толстому, – что неглубоких мифов нет. Дураки их не создают»<sup>79</sup>. В этом же письме содержится высказывание поэта, во многом проясняющее его понимание мифа. Подчеркнув, что его человеческий ум «противится пантеистическим фразам без всякого содержания» и что для него невозможно представление о «личном (очевидно) божестве», т.к. все «атрибуты благости, правосудия и т.д. разрушаются при малейшем приложении к явлениям мира, по отношению к моим *intim*-ным идеалам таких качеств», он задается вопросом: «Какие же у меня из временного и пространственного могут быть отношения, вневременные и внепространственные? Для этого одно средство: ... принять миф за реальность, тогда все сделается просто и отношения становятся не только возможными, но даже интимными»<sup>80</sup>. Миф, как можно заключить из этого высказывания, способен, по Фету, не только уравнивать мир явлений и интуитивно постигаемый мир сущностей, но и обеспечить их интимные отношения в душе художника. А так вся лирика Фета соткана из этих в высшей степени интимных отношений душевного и природного, земного и небесного, «пространственного и временного» и «внепространственного и вневременного», то мифопоэтизм неизбежно становится органической частью его мироотношения и поэтического мышления. Обладая определенной системностью, он включает в себя как реальность культурной традиции и христианскую, и (реже) восточную мифологию, но более всего тяготеет к античной. Как писала Г. П. Козубовская, Фет, ориентируясь на античную мифологию, в своей лирике воссоздает модель древнего мышления, которой свойственны антропоморфизация, анимизация, диффузность, тождество части и целого и т.д.<sup>81</sup>. Выступая как демиург



в творимом им поэтическом мире, он уже свободной циклизацией своих лирических стихотворений, отказываясь от хронологии, снимая названия, руководствуясь исключительно принципами, близкими к музыкальным, создает эффект «звучащего космоса» – замкнутого в самом себе мира, для которого присущи и антропоморфизация, и диффузность, и тождество части целому. Особенно характерны в этом плане циклы «Мелодий», а также построенные по принципу природной цикличности «Весна», «Лето», «Осень», «Снега».

Внутри этих «звучащих космосов»-циклов если и не господствуют, то играют существенную роль принципы художественного мышления, близкие к мифопоэтическим, отражая архитипические ситуации мифов, актуальных для Фета. Прежде всего это мифы об умирающем и воскрешаемом божестве, актуализирующиеся в творческом мышлении поэта как идея вечного круговорота и возвращения, как циклическая модель жизни вообще. Она реализуется как на уровне контекста, приближаясь к природным циклам осенне-зимнего умирания и весеннего воскресения природы, так и на уровне текста:

Покорны солнечным лучам,  
Так сходят корни вглубь могилы  
И там, у смерти, ищут силы  
Бежать навстречу вешним дням [121].

Или в другом стихотворении:

Цветет недавняя могила,  
И бессознательная сила  
Свое ликует торжество [144].

В первом случае могила – символ воскресения, она дает начало новой жизни, во втором «недавняя могила» – символ умершей (зимней) природы, циклично воскрешающейся с приходом весны. Родственно мифу и полное отсутствие причинно-следственных связей между жизнью и смертью, и понятие о воскрешении природы как о торжестве и ликовании иррациональных сил. А. Н. Веселовский свидетельствует о том, что мифологический обряд Адоний начинается с сетования над погибшим,

а заканчивается ликованием над воскресшим<sup>82</sup>. Сопоставима с особенностями мифологического мышления и такая черта фетовской лирики, структурированной по принципу «звучащего космоса», как устремленность ее к пределу, к избытку, к полноте самоосуществления:

В усердных поисках все кажется: вот-вот  
 Приемлет тайна лик знакомый, —  
 Но сердца бедного кончается полет  
 Одной бессильною истомой [319].

Стремление к пределу и полноте самоосуществления особенно характерно для христианской мифологии, и весьма показательны то, что Фет привлекает для выражения этого мотива библейские образы:

И я, как первый житель рая,  
 Один в лицо увидел ночь [213];

Я плачу сладостно, как первый иудей  
 На рубеже земли обетованной [81].

Одной из важнейших ипостасей Красоты, разлитой по всему мирозданию, является для Фета музыка. В древней философии и мифологии музыка представлялась как нечто всеобщее, надмирное, как космическая гармония сфер, а немецкие романтики открыли неразрывную связь между музыкой природы, бытия и космоса, больше всего ценя в ней безграничную потенцию самовыражения, «сплошное и неразличимое алогическое становление, основанное на самом себе»<sup>83</sup>.

В лирике Фета, как и в его понимании музыки, очевидно проявляются стремление к гармонической стройности и соразмерности, идущее из античности, которое соотносимо с понятием «аполлонизма», введенного Ф. Ницше, но в гораздо большей степени ей свойственно «дионисийское начало» как проявление интуитивного приобщения к потаенному миру человеческих чувств и страстей, более близкое современной романтической эстетике, хотя и получившее распространение позже, после выхода книги Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки».

А так как музыкальность с превалированием «дионисийского» начала была безусловно доминантной в лирическом творчестве Фета, то именно

этой стороной оно оказалось во многом внутренне причастной дионисийскому неомифу символистов, особенно Блока, по словам которого он обозначал для них «не книжную сухость, а проникновение в ту область вновь переживаемого язычества, где царствует Весна и Смерть»<sup>84</sup>. Современная Фету критика не раз обвиняла его в язычестве, первобытности взгляда на мир, но надо сразу подчеркнуть, что его лирика, естественно, очень далека от той усложненности дионисийского мифа, которую придал ему Вяч. Иванов, объединив «религию страдающего бога» с «трагической и антиномической сущностью христианства»<sup>85</sup>. И тем не менее в «дионисийской» мифопоэтике Фета легко улавливаются черты, которые были положены позднее в основу дионисийства символистов. Это прежде всего антиномичность и двойственность внутреннего человека в его соотношении с миром, понимаемая как полнота. Вяч. Иванов так разъясняет эту особенность дионисийского мифа: «трагический человек никогда не бывает ни просто счастлив, ни просто несчастен; он живет как бы вне этих категорий и непрестанно слышит в себе тайный голос, говорящий «да» жизни и ее приемлющий – и вместе другой голос, шепчущий «нет». Он ощущает в себе эту антиномическую структуру воли – не как разлад противоборствующих стремлений ... но, напротив, как свой целостный состав и источник сильных решений, как некую полярность внутреннего человека в себе»<sup>86</sup>. В качестве наиболее адекватного определения такого амбивалентного состояния внутреннего человека Вяч. Иванов приводит слова А. Блока «Радость–страданье – одно!» Но ведь это трансформация фетовского мотива радости–страдания, развитого им во многих стихотворениях «Вечерних огней»:

Страдать! – Страдают все – страдает темный зверь,  
Без упования, без сознанья, –  
Но перед ним туда навек закрыта дверь,  
Где радость теплится страданья [307];

И мукой блаженства исполнены звуки,  
В которых сказаться так хочется счастьем [191];

Дать жизни вздох, дать сладость тайным мукам [116] и т.д.

Лирический герой Фета может испытать «боль от красоты» (Л. Н. Толстой), тяжесть и жертвенность служения ей («Оброчник») при безграничной преданности этому абсолютному и онтологизированному идеалу своего творчества. Столь же амбивалентно и восприятие им музыки: она может нести в себе и космос, и хаос. Хаотическое ее начало предопределено неизбежностью выхода из ее чарующей, но временной власти, равносильного страданию:

Исполнена тайны жестокой  
 Душа замирающих скрипок [176].

Еще в 1901 году Блок отмечает эту черту творческого самосознания Фета: «Он нашел блаженство без меры и названия, несмотря на то, что «рухнула с разбега колесница». В стихотворении «О, не зови, Страстей твоих так звонок ...», о котором тут идет речь, Блок видит «созерцание двух бездн»<sup>87</sup>. В самом деле, многие стихотворения позднего Фета проникают в иррациональные, антиномические (дионисийски-трагические) основы человеческой, природной и даже космической, мировой жизни, в какой-то мере предвосхищая то понимание дионисийского мифа, которое утверждается в сознании символистов в начале века и во многом окрашивает лирику Блока: «Дионисийский миф содержит экстатическое восприятие мира и чувство фундаментальной двойственной природы, состоящей из света и тьмы, созидания и разрушения, восхождения и нисхождения»<sup>88</sup>. Если в этой характеристике дионисийского мифа слово «природа» заменить словом «жизнь» или «мир», то она полностью будет соответствовать и мироотношению Фета, ибо природа для него преимущественно (но не всегда и не везде) – воплощение гармонии и прибежище красоты. Вот одна из самых бескомпромиссных антиномий поэтического мира Фета:

Слепцы напрасно ищут, где дорога,  
 Доверясь чувств слепым поводьям;  
 Но если жизнь – базар крикливый бога,  
 То только смерть – его бессмертный храм [297],

где жизнь предстает преимущественно не в ее природно-человеческом, а социальном аспекте. Но чаще всего, как было сказано, диссонансы трагедийного мировосприятия Фета не декларируются, не выставляются наружу, они как бы вопреки желанию и воле поэта дают о себе знать то тоскливой нотой, то контрастирующим с общим эмоциональным фоном стиха неожиданным и горьким выводом. Тогда оказывается, что на ночном небе светятся не звезды, а людские слезы («С солнцем склонясь за темную землю» [116]), что муки могут быть сладостными («Одним толчком согнать ладью живую ...» [116]), прежние «богини» и давнишние друзья – «развенчанными богами», молитва – «презренная» («В полуночной тиши бессонницы моей» [117]), а ночь плакать «росою счастья» («Не упрекай, что я смущаюсь ... [122]) и т. д. В этом же ряду находятся и отмеченные уже мотивы «радости–страдания», «боли от красоты», «жертвенности служения», «муки слова» и даже страдательная нота оттого, что Вечная красота и не нуждается в его служении:

Только песне нужна красота,  
Красоте же и песен не надо [297].

Вся эта дионисийская двойственность как полнота «внутреннего человека» лирики Фета дополняется и даже перекрывается «экстатическим» восприятием бытия:

Стыдно и больно, что так непонятно  
Светятся эти туманные пятна,  
Словно неясно дошедшая весть...  
Все бы, ах, все бы с собою унести! [116]

«Туманные пятна» – это те «миллионы» слез-звезд, которые символизируют и «горе минувшее», и «несбывшиеся грезы», словом, – «все» человеческой жизни.

Здесь явно ощущаются признаки «диады» Вяч. Иванова, очень близкой мифопоэтике Блока, – противоречия, «зияния», разрыва между «черной, бессмысленной, проклятой жизнью» и «каким-то тайным смыслом ее»<sup>89</sup>. Невозможно только неприятие или приятие мира. Все неоднозначно,

двойственно: радость не исключает страдания, счастье – боль, любовь – гибель, наслаждение – муку и т.д.

Конечно же, ни в коем случае нельзя уравнивать остроту этого «зияния», этих противоречий в творчестве Фета и в циклах второй книги Блока. Есть некая «подоснова», общность принципа, идущие не столько от общеромантического двоемирия, сколько от того, что романтик Фет в позднем своем творчестве в какой-то мере приблизился к неромантическому и символическому видению мира Блоком, который, в свою очередь, тонко почувствовал эти особенности мироощущения своего учителя, развив и трансформировав их в совершенно новой атмосфере начала века и в новой поэтической реальности. Миф о Прекрасной Даме создавался на основе мистического преображения реального, природного мира и слияния его с женским образом, также возведенным на уровень «высокой мистики». При этом лирика Фета, как мы видели, выступала в качестве основы для мистического преображения и природного начала, и, вместе с лирикой Соловьева, женского образа.

В циклы второго тома, особенно «снежные» со всем своим неукротимым порывом и мощью вторгается стихийное начало, преображая не только тональность, но в известной мере и поэтический строй этих циклов. Но главное заключается в том, что сам образ-миф Снежной Девы – самозаконной женской души – возникает из слияния в некое единство снежной, буревой, ледяной природной стихии, стихии страстей и реального женского облика, этими стихиями овеванного. Она – «комета», «дикой вольности сестра», «ночная дочь иных времен», «прекрасная змея» – в создании этого образа-мифа воплощенной стихии Блок проявляет необыкновенную ассоциативную свободу, ритмичную раскованность и образно-метафорическую смелость. Связь с мифопоэтикой Фета проявляется весьма отчетливо только на уровне отмеченных выше «дионисийских» антиномических сочетаний, которыми характеризуются отношения лирического героя со Снежной Девой, в которой противоречиво

сосуществует «четырех стихий союз». Эти отношения – не только крещение «огнем и мраком», но «нерадостный союз», слияние «сладости и боли», «гибели и любви». «Закованная в снега», она несет в себе не только страсть, но и гибельный холод.

В «Снежной маске» также все строится на антиномиях:

Из очей ее крылатых  
Светит мгла [II, 228].

Нет исхода из вьюг,  
И погибнуть мне весело [II, 250].

Сюда же относятся и «снежный огонь», и «певучие вьюги», и «живой мрак», да и сама «снежная маска».

«Снежная Дева», образ которой построен на противоречивых, взаимоисключающих антиномиях стихийно-хаотической, «метельной», «вьюжной», ночной, призрачной действительности, стала в творчестве Блока одним из символов дионисийско-двойственной мировой стихии.

Фетовская традиция в этом цикле, как и во всей второй книге лирики, как видим, перестав быть основополагающей, как в первой книге (теперь важной для Блока оказалась мятущаяся «кометность» Ап. Григорьева и мятежность Лермонотова), тем не менее не потеряла своей конструктивной роли в творчестве великого поэта. Поменялся ракурс ее поэтического освоения: на первый план выдвигается та внутренняя трагедийность и дионисийская двойственность поздней лирики Фета, которую раньше Блок чутко ощущал, но не находил для нее «названия и меры». Но тогда же пророчески заметил, что эту таинственность, эту «бездну» фетовской лирики «мы познаем лишь в личном творчестве» в часы «экстаза»<sup>90</sup>. время для такого познания в «личном творчестве» пришло в период «экстаза» поэтического воплощения второго после «Прекрасной Дамы» по цельности и поэтической завершенности мифа о Снежной Деве.

*«Там человек сгорел...»*

*(Отзвуки лирики Фета в поэзии Блока 10-х гг. XX в.)*

Мифопоэтика Блока органически включала в себя не только напряженную антиномичность дионисийства, но и несомненные элементы эсхатологизма, порожденные недоверием к современному состоянию мира, трагическим взглядом на жизнь с ее неразрешенными противоречиями и неизбежным катастрофизмом. Именно в этом ключе следует понимать одну из самых совершенных миниатюр Блока из цикла «Страшный мир» третьей книги лирики. «Фетовское» начало в нем подчеркнуто эпиграфом из одного из самых трагедийных стихотворений «Вечерних огней» «Когда читала ты мучительные строки...» – «Там человек сгорел». «Мучительные строки» здесь не письмо, не воспоминание, по ассоциации с которым это стихотворение нередко прочно связывают с циклом, посвященным Марии Лазич, а произведение искусства,

Где сердца звучный пыл сиянье льет кругом  
И страсти роковой вздымаются потоки, – [115]

и стихотворение это об искусстве прежде всего, если оно и связано с трагедией роковой любви поэта, то крайне опосредованно. Здесь обострение уже знакомой нам фетовской антиномии «боли от красоты». Жертвой красоте может быть и жизнь. Отданная огню, она порождает новую жизнь. «Архитектоника мироздания, запечатленная в стихах Фета, изображает мучительный процесс облечения всего бренного, преходящего, земного в огненную оболочку вечности»<sup>91</sup>. Стихия огня, света – это для Фета всегда стихия творческого порыва к вневременному, воплощением которого для него и является прежде всего сотворенная искусством Красота.

В стихотворении Блока «вневременной» смысл фетовского стихотворения как бы проецируется на «страшный мир» современной жизни:

Как тяжело ходить среди людей  
И притворяться непогибшим,  
И об игре трагической страстей  
Повествовать еще не жившим.  
И, вглядываясь в свой ночной кошмар,



Строй находить в нестройном вихре чувства,  
 Чтобы по бледным заревам искусства  
 Узнали жизни гибельный пожар [III, 27].

Можно сказать, что если в стихотворении Фета жизненный пожар ассоциируется с гибельной красотой сквозь призму искусства, то в стихотворении Блока «бледные зарева искусства» – с гибельным пожаром «страшного мира» сквозь призму современной ему действительности. И ни одно из них при этом нисколько не теряет в своей жгучей жизненной правдивости и человеческой трагедийности. Нельзя же, в самом деле, понимать глубинную связь этих стихотворений так, как это предложено в уже упоминавшейся монографии А. П. Авраменко: здесь Блок «прокламирует по существу антисимволистский тезис – «искусство – лишь бледный слепок жизни», а «фетовская мысль остается сконцентрированной на личной драме художника», ее «масштаб», как, впрочем, и первой строфы блоковского стихотворения – «о судьбе одиночки»<sup>92</sup>.

Сближает эти два стихотворения поэтов разных эпох (фетовское было написано в 1887 г., блоковское – в 1910 г.) по-разному переживаемый ими эсхатологизм. Фет подходит к границе непостижимого в сфере искусства и творчества – красота, понимаемая им как высшая цель и оправдание поэзии, может нести в себе боль и гибель. Блок также подходит к некой предельной черте: перед гибельным пожаром «страшного мира» бессильно искусство, лишь «бледные зарева» этой огненной гибели может оно отразить. Но это только ощущение роковой черты, оно требует преодоления в духе, в творчестве. Именно так – как преображение жизни и преодоление «рока» в творчестве понимал творческую эсхатологию А. Белый. Блок синтезировал в своей поэзии обе линии символического мифомышления – обнажения внутреннего антиномизма жизни как ее полноты, идущей от Вяч. Иванова, и творческой эсхатологии, преображающей жизнь, побеждающей рок, идущей от А. Белого. В поэзии Фета периода «Вечерних огней», как мы видим, Блок чутко уловил и это состояние, на языке новой эпохи определяемое как творческая эсхатология. Именно поэтому это

стихотворение и стало одним из »знаков» на творческом пути Блока к «вочеловечиванию». Здесь, как и вообще в зрелом творчестве Блока, не может быть и речи о влияниях и воздействиях, он не полемизирует и не солидаризируется с Фетом, он лишь дает «дополнительную возможность почувствовать сквозь свой неповторимо-индивидуальный лирический тембр общее–жизненное и литературное многоголосие»<sup>93</sup>. И действительно, «времеборец» Фет не только остро и болезненно ощущал границы возможного в искусстве, но непрестанно и победительно выходил в ту область, где не властен рок, «где бури пролетают мимо», где преображенная в творческом акте жизнь становится «иною»:

Стою я, овеянный жизнью иною,  
Я с речью нездешней, я с вестью из рая [191].

Состояние подобного творчески-эсхатологического настроения души характерно, на наш взгляд, для Блока во время создания его третьего женского образа – мифа «Кармен», героиня которого и становится символом такого состояния:

Среди поклонников Кармен,  
Спешащих пестрою толпою,  
Ее зовущих за собою,  
Один, как тень у серых стен  
Ночной таверны Лиллас-Пастья,  
Молчит и сумрачно глядит,  
Не ждет, не требует участия,  
Когда же бубен зазвучит  
И глухо зазвонят запястья, –  
Он вспоминает дни весны,  
Он среди бушующих созвучий  
Глядит на стан ее певучий  
И видит творческие сны [III, 232].

Если Снежная Дева таила в своей вьюжной страсти любовь и гибель, то Кармен пробуждает романтическую мечту, воспоминание о весне, «стан ее певучий» навеивает «творческие сны». Здесь нет прежней стихийной жажды любви и забвения, «мечты торжественных объятий», а есть скорее мечта, сон о любви:

О, Кармен, мне печально и дивно,  
Что приснился мне сон о тебе [III, 236].

Если рядом со Снежной Девой герой теряет себя, его «сердце предано метели», из него изъято все, что прежде было дорогим и любимым:

Я всех забыл, кого любил,  
Я сердце вьюгой закрутил,  
Я бросил сердце с белых гор,  
Оно лежит на дне! [II, 251]

то в Кармен он узнает себя:

Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен [III, 239].

Душа поэта столь же «кометно»-самозаконна, как душа Кармен, она там, где

...дикий сплав миров, где часть души вселенской  
Рыдает, исходя гармонией светил [III, 239],

но и здесь, где «что-то жжет, поет, тревожит и горит». «Кармен – это прежде всего «сон, память, весна, отзвук, песня, музыка, с ней связаны символы всего самого позитивного в блоковском мире. Сон о Кармен, подобно мифу о Прекрасной Даме в ранней лирике – это обретение поэтом своей души, Психеи, внутренней гармонии, строя и нового видения мира»<sup>94</sup>. Мистическая «неуловимость» воздушных очертаний Прекрасной Дамы сменяется здесь вполне земным звучанием мелодических линий ее облика, музыкальный аккорд которому задан уже во вступительном стихотворении к циклу:

Так сердце под грозой певучей  
Меняет строй... [III, 227].

Вечноженственный идеал раннего Блока заметно «расслабляет» кометно-испанскую природу героини, придает ее облику черты мягкости, текучести, той «музыкальности», переливчатости линий, которые почти исчезли во взвинченных и взвихренных ритмах «снежных» циклов. Возвращение к импрессионистически-музыкальным, «поющим» формам поэтического образа означало и возврат к фетовско-соловьевской традиции, уже усвоенной во времена «Прекрасной Дамы». Блоку уже нечему учиться у Фета: он сам в совершенстве овладел музыкальной архитектоникой словесного образа. Только слабые отголоски когда-то чарующих Блока фетовских образов

можно уловить в более совершенных, волшебных, зримо-певучих строчках Блока. Когда-то Фет написал о танцовщице:

Ленты твоей уловляю извивы,  
Млеющих звуков внимаю истому;  
Пусть ты летишь, отдаваясь другому [197].

А вот Кармен на сцене. У нее

Всех линий таянье и пенье [III, 233].

И песня Ваших нежных плеч  
Уже до ужаса знакома [III, 234].

Не случайно она «царица блаженных времен», возбудившая память о прошлом, но во сне своем она видит «свой край» – мечту, «недоступную» герою:

Видишь день беззакатный и жгучий  
И любимый, родимый свой край,  
Синий, синий, певучий, певучий,  
Неподвижный – блаженный, как рай [III, 236].

И в заключительном стихотворении цикла:

Все – музыка и свет: нет счастья, нет измен...  
Мелодией одной звучат печаль и радость... [III, 239].

Здесь сама мировая гармония предстает в творческом, музыкальном восприятии, что напоминает фетовское объяснение «поющих деревьев» в стихотворении Тютчева «Сияет солнце, воды блещут»: «деревья поют своими мелодическими весенними формами, поют стройностью, как небесные сферы»<sup>95</sup>. Сравнение это, конечно, имеет существенный ограничительный характер не столько в понимании музыки, сколько в самих предметных темах блоковского цикла и тютчевского стихотворения, вызвавших это сравнение.

У Блока музыкально выражаемая идея гораздо шире природного мира тютчевского стихотворения – не только образ-миф Кармен, но и связанная с ним космическая сфера любви-страсти, определяемая «кометностью», космической «самозаконностью» героини, переходящей и на героя:

Сама себе закон – летишь, летишь ты мимо,  
К созвездиям иным, не ведая орбит,  
И этот мир тебе – лишь красный облак дыма... [III, 239].

Но и тем симптоматичнее упоминание о «небесных сферах» в отзыве Фета.

Кроме «музыки», очень важным символом к образу-мифу Кармен становятся «мечта» и «сон», настолько важным, что весь этот миф с его космической страстью может быть воспринят как мечта и сон о Кармен. Герою снится не только сон о ней, но и сон самой Кармен, а в «думах и грезах» она напоминает блаженные времена давно минувшего. Мечты и сны расширяют смысловое поле этого небольшого цикла – напоминают о прошлом (Прекрасная Дама!), помогают представить будущее:

Да, все равно мне будет сниться  
 Твой стан, твой огневой  
 .....  
 Как иерей, свершу я требу  
 За твой огонь – звездам!  
 .....  
 Ты встанешь бурною волною  
 В реке моих стихов... [III, 237].

Это ситуация снов, грез, мечты, важнейшая в цикле, напоминает один из основных принципов безграничного расширения не только семантического, но и пространственного и особенно временного масштаба стихотворения в творчестве Фета, принципа, четко им сформулированного и, безусловно, «жившего» в памяти Блока как символ давно усвоенного «фетовского начала».

Все, все мое, что есть и прежде было,  
 В мечтах и снах нет времени оков... [115].

Само ожидание чуда явления любви, встречи, переживаемое в мечтах и снах, прямо соотносимо с поэтическим миром фетовской лирики, а отмеченные выше генетически с ней связанные образные и стилевые элементы важны еще и потому, что цикл «Кармен» создавался практически одновременно с поэмой «Соловьиный сад» и многими нитями, в том числе и образом героини, с ней связан.

Как известно, биографическим подтекстом этих произведений была история любви поэта к Л. А. Дельмас. Но если цикл о Кармен был создан, что называется, на одном дыхании, с 4 по 31 марта 1914 года, то поэма

«Соловьиный сад» писалась долго и трудно, с осени 1913 (когда Блок впервые увидел актрису на сцене) по 14 октября 1915 года, через год после разрыва с ней, неизбежность которого стала ясна поэту еще в августе 1914 г. Не забудем, какие потрясения пережил в это время Блок: мировая война была не только трагически воспринята поэтом, но и вторглась в его жизнь – медсестрой на фронт ушла Любовь Дмитриевна. Но именно в августе Блок возвращается к работе над поэмой и создает основную ее часть, в октябре 1915 будут перерабатываться лишь отдельные ее строфы и финал. Упоминание об этих хорошо известных и изученных в блоковедении фактах необходимо для того, чтобы понять, что кроме отраженного в этой поэме огромного слоя культурной и мифологической «памяти», как подчеркивают в своей статье Д. Е. Максимов и И. С. Приходько, «ее общий замысел как бы предваряет события из жизни поэта – и подводит им итог, отражает жизнь – и становится фактором, влияющим на жизнь. Все эти временные совпадения неслучайны: такова глубинная установка поэта – не на «счастье», а на «правду»<sup>96</sup>.

В этой небольшой по объему, но чрезвычайно важной и характерной для художественного мира Блока поэме, которую названные выше авторы справедливо считают «своеобразным «золотым сечением» в поэтическом искусстве Блока»<sup>97</sup>, нас интересует один частный, но важный вопрос об «источниках», а еще уже – о фетовской традиции в ней.

Как уже говорилось в начале этой главы, на протяжении долгого времени считалось, что чуть ли не главной задачей своей поэмы Блок считал поэтическую полемику с Фетом. В несколько смягченном, но в то же время концептуально расширенном плане точка зрения В. Я. Кирпотина была поддержана (об этом тоже говорилось) в монографии А. П. Авраменко, посвященной исследованию традиций русской лирики XIX века в творчестве Блока. В этой концепции блоковская поэма представлялась своеобразным полем последней и окончательной «схватки» великого поэта с «лирическими

ядами» фетовского и собственного творчества, из которой Блок выходит победителем в жизнь, к людям.

Трудно упрекать авторов в заданности и схематичности такого понимания органических связей творчества Блока с фетовской лирической традицией, ибо сама поэма «Соловьиный сад» на протяжении десятилетий привычно интерпретировалась таким образом, что основной смысл ее сводился к идее однозначного торжества долга – возвращения героя к тяжелой, но единственно достойной человека трудовой жизни. Расслабляющее же и парализующее волю героя влияние «соловьиного сада» столь же однозначно осуждалось.

Конечно же, в поэме Блока все гораздо сложнее и трагичнее. За внешне простым сюжетом поэмы ясно просвечиваются мотивы и символы, начиная с библейского Эдема – райского сада, где женщина (Ева) является виновницей изгнания из него человека и обреченности его на страдание и труд, с которым связывает блоковскую поэму А. Горелов<sup>98</sup>, и кончая современными Блоку отражениями этого сюжета.

Б. Соловьев видит первооснову ее в одном из эпизодов средневекового романа «Парцифаль»<sup>99</sup>, к ассиро-вавилонской мифологии (эпос о Гильгамеше) возводит сюжет «Соловьиного сада» Г. Дербенев<sup>100</sup> и т.д. Отдельные мотивы поэмы находили и в произведениях современников Блока: А. Турков, например, отмечал, что «среди современной Блоку литературы были более злободневные, чем фетовский «Ключ» поводы для возникновения «полемических подтекстов» – Бальмонта «Не вернувшийся», Бунина «Невольник», труд которого разительно похож на будни «Соловьиного сада»<sup>101</sup>. Примеры такого рода параллелей к отдельным сюжетным ходам и мотивам «Соловьиного сада» можно множить до бесконечности.

Правы, видимо, Д. Е. Максимов и И. С. Приходько в том, что «до сих пор не было замечено, что в основе этого произведения лежит восходящий к мифу «бродячий» сюжет, составляющими которого являются «вечные»

мотивы и символы»<sup>102</sup>. Тогда окажется, что мотив «ухода» из зачарованного плена, будь то сад с волшебницей или остров с нимфой, действительно живет и в древнейшей вавилонской, и в античной, и в восточной мифологии, как и во множестве рыцарских европейских романов, со многими из которых Блок познакомился, работая над материалами к драме «Роза и Крест».

Несомненно, многие из этих мифологических источников и их литературных вариаций «жили» в творческой памяти Блока и оказывали определенное воздействие на сюжетно-структурную и смысловую организацию поэмы, на ее общий замысел. Но в целом нельзя сказать, что тема поэмы и ее важнейшие символы пришли к Блоку из этих источников, т.к. сама альтернатива любви и долга, искусства и жизни, наслаждения и труда, как и более частные оттенки поэтической мысли мы без труда можем найти в предшествующем его творчестве.

Д. Е. Максимов и И. С. Приходько приводят целую антологию таких стихотворений Блока, и в каждом из них разными гранями просвечиваются те или иные темы, мотивы или символы «Соловьиного сада». Многие из них содержат символику сада, ограды, цветов, соловьев, в которой наиболее ощутительны «следы» фетовского влияния. Иногда они «проходят» через разные периоды творчества Блока вплоть до «Соловьиного сада». Например, в одном из самых «фетовских» стихотворений «Стихов о Прекрасной Даме» читаем:

Покорный ласковому взгляду,  
Любуюсь тайной красоты,  
И за церковную ограду  
Бросаю белые цветы [I, 204].

В стихотворении из цикла «Итальянских стихов» третьего тома «Девушка из Spoleto» встречаем тот же образный мотив цветов и ограды, теперь уже и с девушкой – символом любви и счастья – за этой оградой:

Счастья я не требую. Ласки не надо.  
Лаской ли грубой тебя оскорблю?  
Лишь, как художник, смотрю за ограду,  
Где ты срываешь цветы, – и люблю! [III, 101].



С цветами и девушкой за оградой, манящими героя любовью и отрадой, мы встречаемся и в «Соловьином саду».

Символика сада и сопутствующих ему соловья, розы, цветов, ручьев, прудов настолько широко представлена в поэтическом мире Фета, что ему придается в системе лирического творчества поэта значение одной из важнейших универсализированных метафор – символов человеческого и природного бытия, преимущественно весенней, торжествующей, праздничной его стороны. Образ сада связан у него с полнотой проявления жизненных сил человека и природы – любовью, цветением, пением, он наполнен звуками – шорохом, шепотом, шелестом, журчанием ручьев и фонтанов и т.д.

Он манит к себе возможностью душевного покоя и отдыха, он – место любовных свиданий, где важный атрибут – калитка в ограде, через которую обычно входит она или он.

А так как, по справедливому заключению А. П. Авраменко, «по существу каждое из 600 стихотворений первого тома можно в большей или меньшей степени вывести из прообраза лирики Фета»<sup>103</sup> – так близок Блок этого периода Фету общим строем образной системы, то и атрибутика сада в его ранней лирике столь же важна, развернута и разнообразна, как и у Фета, хотя, конечно, несколько не идентична ей, а преобразена и переакцентирована в соответствии с теми общими принципами преобразования фетовской лирики, о которых уже говорилось. Эта блоковская атрибутика, хранящая в себе вполне реальные следы и спонтанную память фетовских значений, и дана в чрезвычайно сгущенном виде в воссоздании «соловьиного сада» его поэмы.

Именно в этом, а не в «творческом споре» с какими-то отдельными произведениями Фета, и сохраняется в поэме то «фетовское начало», которое дало повод критикам к сопряжению блоковской поэмы с Фетом, а значит, в духе того времени, и борьбе с ним. Что касается «Ключа» Фета, то в нем, кроме сходства образной символики и ритмических созвучий (а это,

повторим, относится к довольно большому кругу фетовских стихотворений), ничего общего нет. Главное, что в этих произведениях совершенно различный конфликт. У Фета – традиционный спор с прагматичной толпой, которой ручей (в роще, а не в саду) потребен только для удовлетворения утилитарных нужд (стирка белья), и лишь поэт способен оценить его красоту и свежительную влагу:

Дорожа соловьиным покоем,  
Я ночного певца не спугну,  
И устами, спаленными зноем,  
К освежительной влаге прильну [290].

В поэме Блока вся ее поэтическая структура подчинена трагическому конфликту в душе самого героя. Как же разрешается этот конфликт и разрешается ли вообще – ответ на этот вопрос решает, в числе других, и проблему «полемики с Фетом». В прежних трактовках, напомним, все было четко и просто – от обольстительных собственных и фетовских «лирических ядов», от благодатного покоя, любви, соловьиного пения и журчащего ручья герой уходит к более высоким ценностям человеческой жизни – к облагораживающему труду, в настоящую жизнь. Отдельные сомнения в несвойственной Блоку прямолинейности решения конфликта поэмы высказывались и раньше, но лишь в уже упоминавшейся статье Д. Е. Максимова и И. С. Приходько, опубликованной в 1987 году, наметился иной взгляд на общий смысл основного конфликта поэмы. Они также обращают внимание на ту своеобразную «коррекцию» личного, «Случившегося» (отношения Блока с Л. А. Дельмас) и общего в структуре конфликта: «Мотив сада воплощает не только любовь героя к прекрасной женщине. Сама эта женщина в своей пьянящей страсти – в «круженье и пеньи» – символ чего-то высшего. Это музыка, поэзия, искусство, подобно тому как воплощением высшего артистизма и музыки была для Блока Л.А. Дельмас ... Вот почему отрыв героя от «сада» столь труден и трагичен. Приносится жертва неизмеримая. Но во имя чего эта жертва?»<sup>104</sup>.

В проекции на «личное», «Случившееся» (война, унесшая на фронт Любовь Дмитриевну, отношения с Л. А. Дельмас) этот уход героя из «сада» понятен. Достоинство «прежней жизни» придавал труд. Но, как известно, блоковские образы строятся на символизации конкретных фактов, на которые спроецирован миф. К тому же сам Блок определял основную мысль своей поэмы как «переход от личного к общему», поясняя, что этот «жизненный переход тянется года, сопряжен с мучительными возвращениями», и заключал это размышление пронзительным в своей жажде укрепления связи с миром восклицанием: «Да поможет мне Бог перейти пустыню»<sup>105</sup>.

В поэме пустыня оказалась преодоленной. Возврат героя не явился возвратом.

Авторы статьи обращают внимание на то, что в поэме Блока звуковая организация играет огромную роль, включается в сюжет, формируя два потока, идущих из сада (шепот, пенье, смех, соловьиная песнь) и извне его (ропотанье моря, удары прибоя, крик осла). Эти звуки и терзают душу героя, с одной стороны:

Сладкой песнью меня оглушили,  
Взяли душу мою соловьи [III, 242],

а с другой:

Крик осла был протяжен и долог,  
Проникал в мою душу как стон [III, 241].

Кульминация этого душевного конфликта героя также получает звуковое выражение:

Заглушить рокотание моря  
Соловьиная песнь не вольна [III, 242].

Но «до сих пор, однако, – пишут авторы, не было обращено внимание на одну красноречивую и очевидную художественную данность, неопровержимо свидетельствующую об отторжении героя от мира, его бесконечном одиночестве, его «вытесненности»: полная немота этой (финальной – А. Л.) части»<sup>106</sup>.

Итак, жизнь, ради которой герой блоковской поэмы покинул благоухающий сад, жизнь, которая была его прошлым, оказалась не-жизнью, мертвой жизнью, коли она перестала питать героя тем, чем он жил до этого – голосами мира, звуками жизни. Вряд ли в системе блоковской поэтики можно представить более сильное средство, чтобы ощутить всю глубину утраты героя. Эта немота мира, может быть, одно из самых громких проявлений творческого эсхатологизма Блока, о котором мы говорили выше, и к восприятию которого в творчестве Фета он был столь чуток.

Если же сравнивать «Соловьиный сад» с каким-то конкретным произведением Фета, имея в виду не отдельные образно-стилевые переключки, а движение образной мысли, глубинный конфликт, выраженный, конечно, лирическими средствами, то ближе всего к потаенной сути разрешения конфликта блоковской поэмы можно считать стихотворение Фета «Ты мелькнула, ты предстала» (Шопену):

Ты мелькнула, ты предстала,  
Снова сердце задрожало,  
Под чарующие звуки  
То же счастье, те же муки,  
Слышу трепетные руки –  
Ты еще со мной!

.....  
Ты руки моей коснулась,  
Разом сердце вострепелось:  
Не туда, в то злое горе.  
Я несусь в мое бывшее, –  
Я на все, на все иное  
Отпылал, потух

.....  
Пусть же сердце, полно муки,  
Торжествует час разлуки,  
И когда загаснут звуки –  
Разорвется вдруг! [193]

«Чарующие звуки» красоты, любви, счастья, даже «трепетные руки» герой слышит, это звуки жизни – высшее проявление ее дара. Сердце «вострепелось», «задрожало», но – со счастьем нераздельны муки, есть и «злое горе». Звуки всеильны – они несут, зовут в бывшее, уже пережитое,

хотя разлука с «трепетными руками», с ней – мучительна, а окончание музыки, исчезновение звуков ассоциируется с концом жизни, со смертью.

Лирическое стихотворение трудно сравнивать с поэмой, но мотив ухода (на волне звука, в танце) в былое, уже прожитое, и сознание того, что прекращение звучания музыки, символизирующей здесь жизнь, равносильно концу ее – это ощущение выражено достаточно определенно, как и некоторая общность состояния души субъекта фетовского стихотворения и блоковского героя в финале поэмы – мир перед ними разверзается бездной, преодоление которой возможно уже на каком-то третьем пути, не похожем на пережитые ими – не в «былом», а в «будущем». Для Фета это будущее (цитировавшееся стихотворение было написано в 1882 г.) предстанет во все более крепнущем и гордом противостоянии разрушительным силам смерти, в прославлении творческого человеческого духа и его могущества. А. Блок осуществит слияние своего героя с миром в стихотворениях цикла «Родина» и поздних поэмах. Но и в этих произведениях в творческой памяти Блока будут жить в числе других освоенных и воспринятых им культурно-поэтических традиций и стихи Фета, которые, как писал он об этом, напомним, уже в мае 1919 года, были для него «путеводной звездой»<sup>107</sup>, а значит, органически и навсегда вошли в его поэтическое сознание и творческий опыт.

\*\*\*

Творчество Фета, сыграв конструктивную роль в становлении и развитии русского символизма, продолжало оказывать влияние и на постсимволистскую поэзию. Об этом авторитетно засвидетельствовал не кто иной, как принципиальный противник символизма Осип Мандельштам. Свою статью о Пастернаке (1923 г.) он начинает так: «Когда явился Фет, русскую поэзию взбудоражило

серебро и колыханье сонного ручья, –  
а уходя, Фет сказал:

и горящую солью нетленных речей.

Эта горящая соль каких-то речей, этот посвист, щелканье, шелестение, сверкание, плеск, полнота звука, полнота жизни, половодье образов и чувств с неслыханной силой воспрянули в поэзии Пастернака. Перед нами значительное патриархальное явление русской поэзии Фета»<sup>108</sup>.

Это «явление русской поэзии Фета» ощутимо не только в поэтическом творчестве Б. Пастернака, но и других великих поэтов XX века, не исключая и самого Мандельштама. Даже поэт-трибун Маяковский признавался, что в уединении любит погружаться в стихи Фета. С. Есенин, развивая концептуальные пейзажи Фета, создает из поэтических картин родных мест, снегов, берез образ России, а его «Береза» – прямая вариация на аналогичную фетовскую тему. Многие черты творчества Фета оказались близкими Анне Ахматовой – в этом можно убедиться, сравнив, например, стихотворения «Музе» Фета (1882 г.) и «Муза» (1924 г.) Ахматовой, а с другой стороны, – фетовскую «Диану» (1847 г.) и ахматовскую «Царскосельскую статую» (1916 г.).

Поэзия А. Фета – «поэта будущего» – и сейчас остается не только наследием, но и живым явлением, не утратившим благотворного воздействия на сердце и душу современного человека.

## ПРИМЕЧАНИЯ

### Глава I

- <sup>1</sup> Полное собрание стихотворений А. А. Фета: В 3-х т. – Т. 1. – СПб., 1910. – С. LVII.
- <sup>2</sup> Фет А. А. Вечерние огни / Отв. ред. Д. Д. Благой. – Литературные памятники. – М., 1971. – С. 241.
- <sup>3</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика. – М., 1967. – С. 86.
- <sup>4</sup> Там же. – С. 87.
- <sup>5</sup> Там же. – С. 98.
- <sup>6</sup> Там же. – С. 100.
- <sup>7</sup> Там же. – С. 102.
- <sup>8</sup> Там же. – С. 101.
- <sup>9</sup> Фет А. А. Полное собрание стихотворений. – Библиотека поэта. Большая серия / Вступ. статья, подготовка текста и прим. Б. Я. Бухштаба. – Л., 1959. – С. 178. Далее стихотворения А. Фета цитируются по этому изданию с указанием страницы.
- <sup>10</sup> Благой Д. Д. Мир как красота // А. А. Фет. Вечерние огни. – М., 1971. – С. 632.
- <sup>11</sup> Григорьев Аполлон. Литературна критика. – М., 1967. – С. 99.
- <sup>12</sup> Дружинин А. В. Литературна критика. – М., 1983. – С. 93.
- <sup>13</sup> Там же. – С. 89.
- <sup>14</sup> Там же. – С. 90.
- <sup>15</sup> Там же. – С. 97.
- <sup>16</sup> Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. – Л., 1974. – С. 27.
- <sup>17</sup> Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. – М., 1984. – С. 219.
- <sup>18</sup> Там же. – С. 220.
- <sup>19</sup> Там же. – С. 218.
- <sup>20</sup> Там же. – С. 233.
- <sup>21</sup> Григорьев Аполлон. Стихотворение Фета // Отечественные записки. – 1850. – Т. 68. – Отд. V: Русская литература. – С. 53.
- <sup>22</sup> Лотман Л. М. Тургенев и Фет // Тургенев и его современники. – Л., 1977. – С. 32.
- <sup>23</sup> Фет А. А. Полное собрание стихотворений. – Библиотека поэта. Большая серия / Вступ. статья, подготовка текста и прим. Б. Я. Бухштаба. – Л., 1959. – С. 755.
- <sup>24</sup> Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889. – Ч. 2. – М., 1890. – С. 105.
- <sup>25</sup> Некрасов Н. А. Поэт и гражданин. Избранные статьи. – М., 1982. – С. 272.
- <sup>26</sup> Григорьев Аполлон. Стихотворения Фета // Отечественные записки. – 1850. – Т. 68. – Отд. V: Русская литература. – С. 53.
- <sup>27</sup> Дружинин А. В. Литературна критика. – М., 1983. – С. 93.
- <sup>28</sup> Там же. – С. 98.
- <sup>29</sup> Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. – М., 1984. – С. 216.
- <sup>30</sup> Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990. – С. 222.
- <sup>31</sup> Дружинин А. В. Литературна критика. – М., 1983. – С. 93.
- <sup>32</sup> Боткин В. П. Литературная критика. Публицистика. Письма. – М., 1984. – С. 219.
- <sup>33</sup> Лотман Л. М. А. А. Фет // История русской литературы. – Т. 3. – Л., 1982. – С. 431.
- <sup>34</sup> Кошелев В. А. Первый поэтический манифест Фета // Афанасий Фет и русская литература: XIX Фетовские чтения. – Курск, 2005. – С. 23.
- <sup>35</sup> Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990. – С. 169.
- <sup>36</sup> Скотов Н. Н. Некрасов. Современники и продолжатели. – Л., 1973. – С. 174.

- <sup>37</sup> Эпштейн М. Н. Природа, мир, тайник вселенной... Система пейзажных образов в русской поэзии. – М., 1990. – С. 181.
- <sup>38</sup> Белый Андрей. Стихотворения. Репринт. воспроизвед. сборника 1923 года. – М., 1988. – С. 117.
- <sup>39</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 168.
- <sup>40</sup> Кирпоносова Е. Н. Музыкальное воплощение поэтических образов Фета // Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета. – Курск, 1992. – С. 270.
- <sup>41</sup> Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 165.
- <sup>42</sup> См.: Тархов А. Е. Музыка груди. О жизни и поэзии Афанасия Фета // А. А. Фет. Сочинения. – Т. 1. – М., 1983. – С. 49.
- <sup>43</sup> Чередниченко В. И. Проблема эволюции в поэзии А. А. Фета // Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета / Сб. науч. тр. – Курск, 1993. – С. 225.
- <sup>44</sup> Шопенгауэр. Избранные произведения. – М., 1993. – С. 71.
- <sup>45</sup> Курляндская Г. Б. Философские мотивы в поздней лирике Фета // Контекст. – 1988. Литературно-теоретические исследования. – М., 1989. – С. 103–127.
- <sup>46</sup> Курляндская Г. Б. Эстетическая гармония в поэзии Фета // А. А. Фет и русская литература. – XV Фетовские чтения. – Курск-Орел, 2000. – С. 73–82.
- <sup>47</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 17–18.
- <sup>48</sup> Садовский Б. Ледоход. Статьи и заметки. – Пг., 1916. – С. 69.
- <sup>49</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М., 1993. – С. 17.
- <sup>50</sup> Там же. – С. 415.
- <sup>51</sup> Там же. – С. 413.
- <sup>52</sup> Там же. – С. 415.
- <sup>53</sup> Там же. – С. 413.
- <sup>54</sup> Благой Д. Д. Мир как красота // А. А. Фет. Вечерние огни. – М., 1971. – С. 542–543.
- <sup>55</sup> Курляндская Г. Б. Эстетическая гармония в поэзии Фета // А. А. Фет и русская литература. – XV Фетовские чтения. – Курск-Орел, 2000. – С. 76.
- <sup>56</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 182.
- <sup>57</sup> Там же. – С. 181.
- <sup>58</sup> Фет А. А. Письмо П. П. Перцову от 17 марта 1891 г. // Перцов П. П. Литературные воспоминания. – М.-Л., 1933. – С. 103.
- <sup>59</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М., 1993. – С. 435.
- <sup>60</sup> Нарский И. С. Теоретик вселенского пессимизма // Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М., 1993. – С. 3–40.
- <sup>61</sup> Шеншина В. А. Проблема вечности в поэзии Фета // Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета. – Курск, 1993. – С. 37–38.
- <sup>62</sup> Громов П. П. А. А. Фет // А. А. Фет. Стихотворения. – М.-Л., 1966. – С. 82.
- <sup>63</sup> Там же. – С. 71.
- <sup>64</sup> Густафсон Ричард Ф. Поиск красоты. Импрессионизм Фета / Пер. с англ. Ачкасова А. Л. // Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета / Сб. науч. статей. – Курск, 1996. – С. 301–312.
- <sup>65</sup> Курляндская Г. Б. Философские мотивы в поздней лирике Фета // Контекст. – 1988. Литературно-теоретические исследования. – М., 1989. – С. 107.
- <sup>66</sup> Мирошникова О. В., Штерн М. С. «Вечерние огни» А. А. Фета и традиция «последних печен» в русской лирике второй половины XIX в. // А. А. Фет Традиции и проблемы изучения. – Курск, 1985. – С. 69.
- <sup>67</sup> Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. – М., 1916. – С. 152.
- <sup>68</sup> Белый Андрей. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 428.
- <sup>69</sup> Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма (1900-е гг.) – М., 1989. – С. 150
- <sup>70</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 146.



- <sup>71</sup> Шопенгауэр А. Избранные произведения. – М., 1993. – С. 440.
- <sup>72</sup> Ермилова Е. В. Некрасов и Фет // Н. А. Некрасов и русская литература. 1821–1971. – М., 1971. – С. 193.
- <sup>73</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 164.
- <sup>74</sup> Русские писатели о литературе (XVIII–XIX вв.). – Т. 1. – Л., 1939. – С. 446.
- <sup>75</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 167.
- <sup>76</sup> Там же.
- <sup>77</sup> Там же. – С. 168.
- <sup>78</sup> Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. – Т. 3. – М.-Лейпциг, 1903. – С. 266–267.
- <sup>79</sup> Баб Юлиус. Экспрессионистская драма // Экспрессионизм / Сб. статей под ред. Е. М. Браудо и Н. Э. Радлова. – М., 1928. – С. 112.

## Глава II

- <sup>1</sup> Салма Наталия. Опыт интерпретации феномена русского символизма в свете истории развития мысли // *Studia Slavica. Academia scientiarum Hungaricae: Academiai Klado. Budapest*, 1989. – С. 364.
- <sup>2</sup> Андреевский С. А. Литературные очерки. – 3-е изд. – СПб., 1902. – С. 444.
- <sup>3</sup> Бухштаб Б. Я. Судьба литературного наследия А. А. Фета. Обзор // Литературное наследство. – Т. 22–24. – Л.-М., 1935. – С. 561.
- <sup>4</sup> Там же. – С. 568.
- <sup>5</sup> Фофанов К. М. Стихотворения и поэмы / Библиотека поэта. Большая серия. – М.-Л., 1962. – С. 89–90. Далее стихотворения К. Фофанова цитируются по этому изданию с указанием страниц.
- <sup>6</sup> Мережковский Д. С. Эстетика и критика: В 2-х т. – Т. 1. – М.-Х., 1994. – С. 212.
- <sup>7</sup> Там же. – С. 214.
- <sup>8</sup> Там же.
- <sup>9</sup> Тарланов Е. З. К. М. Фофанов в итальянской русистике // *Русская литература*, 1997. – № 1. – С. 158–163.
- <sup>10</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 327.
- <sup>11</sup> Белый Андрей. Апокалипсис в русской поэзии // Андрей Белый. Символизм как миропонимание. – М., 1994. – С. 416.
- <sup>12</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 327.
- <sup>13</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 321.
- <sup>14</sup> Там же.
- <sup>15</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: Письма в четырех томах и приложение. Фототипическое изд. – Т. 3. – Brussel, 1970. – С. 119.
- <sup>16</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 220.
- <sup>17</sup> Мочульский К. В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Изд. второе. – Paris, 1951. – С. 156.
- <sup>18</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: Письма в четырех томах и приложение. – Т. 3. – Brussel, 1970. – С. 59.
- <sup>19</sup> Мочульский К. В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Изд. второе. – Paris, 1951. – С. 156.
- <sup>20</sup> Минц З. Г. Владимир Соловьев – поэт // Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы / Библиотека поэта. Большая серия. – Л., 1974. – С. 19.
- <sup>21</sup> Соловьев В. С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 63.
- <sup>22</sup> Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева: В 10-ти т. – Т. 6. – СПб., 1904. – С. 42.
- <sup>23</sup> Там же.

- <sup>24</sup> Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. Литературные размышления философа. – М., 1990. – С. 205.
- <sup>25</sup> Там же. – С. 203–255.
- <sup>26</sup> Там же. – С. 204.
- <sup>27</sup> Трубецкой С. Н. Сочинения: В 3-х т. – Т. 1. – М., 1907. – 348.
- <sup>28</sup> Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Пер. А. Фета. – СПб., 1888. – С. 271.
- <sup>29</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 177.
- <sup>30</sup> Там же. – С. 148.
- <sup>31</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т. 1. – СПб., 1911. – С. 239.
- <sup>32</sup> Минц З. Г. Владимир Соловьев – поэт // Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы / Библиотека поэта. Большая серия. – Л., 1974. – С. 24.
- <sup>33</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т. 6. – СПб., 1914. – С. 85.
- <sup>34</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: Письма в четырех томах и приложение. – Т. 3. – Brussel, 1970. – С. 231.
- <sup>35</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 325.
- <sup>36</sup> Там же. – С. 149.
- <sup>37</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т. 4. – СПб., б.г. – С. 41.
- <sup>38</sup> Булгаков Сергей. Природа в философии Вл. Соловьева / Сб. первый. О Владимире Соловьеве. – М., 1911. – С. 1–29.
- <sup>39</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т. 4. – СПб., б.г. – С. 555.
- <sup>40</sup> Там же. – С. 135.
- <sup>41</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 10-ти т. – Т. 3. – СПб., б.г. – С. 196.
- <sup>42</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 150.
- <sup>43</sup> Громов П. П. А. А. Фет // А. А. Фет. Стихотворения. – М.-Л., 1963. – С. 39.
- <sup>44</sup> Минц З. Г. Владимир Соловьев – поэт // Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы / Библиотека поэта. Большая серия. – Л., 1974. – С. 27.
- <sup>45</sup> Чулков Г. Поэзия Владимира Соловьева / Вопросы жизни. – 1905. – № 4–5 (апрель–май). – С. 101–118.
- <sup>46</sup> Саводник В. Поэзия Вл. Соловьева. – М., 1901. – С. 16.
- <sup>47</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 170.
- <sup>48</sup> Лосев А. Ф. Философско-поэтический символ Софии у Вл. Соловьева // Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. Литературные размышления философа. – М., 1990. – С. 240–251.
- <sup>49</sup> Там же. – С. 65.
- <sup>50</sup> Соловьев В. С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 156.
- <sup>51</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми тт. – Т. 8. Письма 1898–1921. – М.-Л., 1963. – С. 322.
- <sup>52</sup> Соловьев В. С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 157.
- <sup>53</sup> Там же.
- <sup>54</sup> Булгаков Сергей. Природа в философии Вл. Соловьева / Сб. первый. О Владимире Соловьеве. – М., 1911. – С. 28.
- <sup>55</sup> Соловьев В. С. Литературная критика. – М., 1990. – С. 156.
- <sup>56</sup> Там же. – С. 157.
- <sup>57</sup> Кушнер Александр. Воздух поэзии / Литературная газета. – 1990. – № 49.
- <sup>58</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: Письма в четырех томах и приложение. – Т. 3. – Brussel, 1970. – С. 196.
- <sup>59</sup> Булгаков Сергей. Природа в философии Вл. Соловьева / Сб. первый. О Владимире Соловьеве. – М., 1911. – С. 27.
- <sup>60</sup> Бялый Г. А. Поэты 1880–1890-х годов // Поэты 1880–1890-х годов / Библиотека поэта. Малая серия. – М.-Л., 1964. – С. 50.
- <sup>61</sup> Мочульский К. В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. Изд. второе. – Paris, 1951. – С. 230.
- <sup>62</sup> Там же. – С. 23.

- <sup>63</sup> Фет А. А. Вечерние огни. – Литературные пам'ятники. – М.-Л., 1971. – С. 636.  
<sup>64</sup> Фет А. А. Сочинения. – Т. 2. – М., 1982. – С. 265.  
<sup>65</sup> Там же. – С. 55.  
<sup>66</sup> Благой Д. Д. Мир как красота // А. А. Фет. Вечерние огни. – М., 1971. – С. 621.  
<sup>67</sup> Там же.  
<sup>68</sup> Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – С. 65.  
<sup>69</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – Л., 1940. – С. 115.  
<sup>70</sup> Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. – М., 1980. – С. 65.  
<sup>71</sup> Срмилова Е. В. Поэзия на рубеже двух эпох // Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX–XX веков. – М., 1974. – С. 119.  
<sup>72</sup> Мережковский Д. С. Эстетика и критика: В 2-х т. – Т. 1. – М.-Х., 1994. – С. 443.  
<sup>73</sup> Там же. – С. 212.  
<sup>74</sup> Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. – М.-Л., 1933. – С. 221.

### Глава III

- <sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. – Т. 84. – М., 1949. – С. 166.  
<sup>2</sup> Брюсов В. Я. Из моей жизни. – М., 1927. – С. 76.  
<sup>3</sup> Нива Жорж. Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М., 1987. – С. 74.  
<sup>4</sup> Там же. – С. 74–75.  
<sup>5</sup> Там же. – С. 75.  
<sup>6</sup> Там же. – С. 73.  
<sup>7</sup> Ермилова Е. В. Теория и образный мир русского символизма (1900-е гг.). – М., 1989. – С. 3.  
<sup>8</sup> Там же.  
<sup>9</sup> Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. – М.-Л., 1933. – С. 220.  
<sup>10</sup> Там же. – С. 219.  
<sup>11</sup> Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. – М., 1995. – С. 206.  
<sup>12</sup> Жирмунский В. М. Поэтика Александра Блока // В. М. Жирмунский Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 218.  
<sup>13</sup> История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М., 1987. – С. 78.  
<sup>14</sup> Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. – М.-Л., 1933. – С. 181.  
<sup>15</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 482.  
<sup>16</sup> Бальмонт К. Д. О поэзии Фета // Бальмонт К. Д. Где мой дом. Проза. Стихотворения: В 2-х т. – Т. 2. – М., 1992. – С. 393–396.  
<sup>17</sup> Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. – М., 1922. – С. 86.  
<sup>18</sup> Бальмонт К. Д. Избранное / Сост. Л. А. Озеров. – М., 1980. – С. 620.  
<sup>19</sup> Там же.  
<sup>20</sup> Там же. – С. 620–621.  
<sup>21</sup> Там же. – С. 621.  
<sup>22</sup> Бальмонт К. Д. Стихотворения / Библиотека поэта. Большая серия. – Л., 1969. – С. 79–80. В дальнейшем стихи Бальмонта цитируются по этому изданию с указанием страницы.  
<sup>23</sup> Бальмонт К. Д. Избранное / Сост. Л. А. Озеров. – М., 1980. – С. 557.  
<sup>24</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 35.  
<sup>25</sup> Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. – М., 1990. – С. 213.  
<sup>26</sup> Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976. – С. 170.  
<sup>27</sup> Лосев А. Ф. Что дает античность? Диалог с профессором А. Ф. Лосевым // Литературная учеба. – 1986. – № 6. – С. 84.

- <sup>28</sup> Пайман Аврил. История русского символизма. – М., 1998. – С. 63.
- <sup>29</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. Проза 1903–1917. – М.-Л., 1962. – С. 528–529.
- <sup>30</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 250.
- <sup>31</sup> Там же. – С. 259.
- <sup>32</sup> Там же. – С. 260.
- <sup>33</sup> Там же. – С. 260–261.
- <sup>34</sup> Там же. – С. 263.
- <sup>35</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. Проза 1903–1917. – М.-Л., 1962. – С. 374.
- <sup>36</sup> Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 375.
- <sup>37</sup> Пайман Аврил. История русского символизма. – М., 1998. – С. 59.
- <sup>38</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. Проза 1903–1917. – М.-Л., 1962. – С. 529.
- <sup>39</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 255.
- <sup>40</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. Проза 1903–1917. – М.-Л., 1962. – С. 547.
- <sup>41</sup> Пайман Аврил. История русского символизма. – М., 1998. – С. 63.
- <sup>42</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 256.
- <sup>43</sup> Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. – Л., 1974. – С. 104.
- <sup>44</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 384.
- <sup>45</sup> Анненский И. Книги отражений. – М., 1979. – С. 115–119.
- <sup>46</sup> Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 374–375.
- <sup>47</sup> Анненский И. Книги отражений. – М., 1979. – С. 100.
- <sup>48</sup> Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. – Л., 1969. – С. 23.
- <sup>49</sup> Там же. – С. 32.
- <sup>50</sup> Брюсов В. Я. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. – М.-Л., 1929. – С. 265.
- <sup>51</sup> Брюсов В. Я. Из моей жизни. – М., 1927. – С. 494.
- <sup>52</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. Проза 1903–1917. – М.-Л., 1962. – С. 94.
- <sup>53</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское. Статьи. – М., 1994. – С. 543.
- <sup>54</sup> Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. – Л., 1969. – С. 73.
- <sup>55</sup> Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 4. – М., 1994. – С. 51.
- <sup>56</sup> Письма Леонида Андреева // Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. – М., 1930. – С. 21.
- <sup>57</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. Проза 1903–1917. – М.-Л., 1962. – С. 638.
- <sup>58</sup> Максимов Д. Е. Брюсов. Поэзия и позиция. – Л., 1969. – С. 151.
- <sup>59</sup> Тынянов Ю. Н. Проблемы стихотворного языка. Статьи. – М., 1965. – С. 271.
- <sup>60</sup> Жирмунский В. М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 174.
- <sup>61</sup> Брюсов В. Я. Из моей жизни. – М., 1927. – С. 47.
- <sup>62</sup> Гудзий Н. К. Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство. – Т. 27–28. – М., 1937. – С. 198–232.
- <sup>63</sup> Перцов П. П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. – М.-Л., 1933. – С. 218–219.
- <sup>64</sup> Там же. – С. 91–92.
- <sup>65</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 33.
- <sup>66</sup> Там же. – С. 215.
- <sup>67</sup> Там же. – С. 216.
- <sup>68</sup> Там же. – С. 91.
- <sup>69</sup> Там же.
- <sup>70</sup> Там же. – С. 93.
- <sup>71</sup> Подробнее о брюсовских оценках Фета, но с несколько иной точки зрения см. в работе И. С. Жемчужного «Поэтика и творчество А. А. Фета в оценке В. Брюсова» // Проблемы изучения жизни и творчества А. А. Фета. – Курск, 1992. – С. 205–222.
- <sup>72</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 30.

<sup>73</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 1. Стихотворения. Поэмы 1892–1909. – М., 1975. – С. 575.

<sup>74</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 5. Проза 1903–1917. – М.-Л., 1962. – С. 138, 206.

<sup>75</sup> Брюсов В. Я. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. – М.-Л., 1929. – С. 219.

#### Глава IV

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7-ми т. – Т. 6. Статьи и рецензии. – М., 1975. – С. 441/

<sup>2</sup> Мандельштам О. Э. Слово и культура. О поэзии. Разговор о Данте. Статьи и рецензии. – М., 1987. – С. 78.

<sup>3</sup> Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 205.

<sup>4</sup> Бердяев Н. А. О русских классиках. – М., 1993. – С. 317.

<sup>5</sup> Айхенвальд Ю. И. Силуэты русских писателей. – М., 1994. – С. 468–469.

<sup>6</sup> Кирпотин В. Я. Полемический подтекст «Соловьинного сада» // Кирпотин В. Я. Пафос будущего. Статьи. – М., 1963. – С. 88–92.

<sup>7</sup> Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. – М., 1980. – С. 129–130.

<sup>8</sup> Там же. – С. 98.

<sup>9</sup> Там же. – С. 103.

<sup>10</sup> Там же. – С. 106.

<sup>11</sup> Там же. – С. 103.

<sup>12</sup> Там же. – С. 145.

<sup>13</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. – М.-Л., 1964. – С. 295.

<sup>14</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 13.

<sup>15</sup> Там же. – С. 12.

<sup>16</sup> Там же. – С. 112.

<sup>17</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. I. Стихотворения. – М.-Л., 1960. – С. 559.

<sup>18</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 13.

<sup>19</sup> Там же. – С. 14.

<sup>20</sup> Венгров Н. Путь Александра Блока. – М., 1963. – С. 23–28.

<sup>21</sup> Бекетова М. А. Александр Блок и его мать // Александр Блок в воспоминаниях современников / Серия литературных мемуаров: В 2-х т. – Т. 1. – М., 1980. – С. 65–66.

<sup>22</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 436.

<sup>23</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. I. Стихотворения. – М.-Л., 1960. – С. 332.

<sup>24</sup> Блок Л. Д. И быль и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2-х т. – Т. I. – М., 1980. – С. 159.

<sup>25</sup> Блок А. А. Записные книжки. – М., 1965. – С. 530.

<sup>26</sup> Там же. – С. 482.

<sup>27</sup> Громов П. П. Блок, его современники и предшественники. – М.-Л., 1966. – С. 27.

<sup>28</sup> Там же. – С. 30.

<sup>29</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. I. Стихотворения. – М.-Л., 1960. – С. 204. В дальнейшем в этой главе стихотворения А. А. Блока цитируются по этому изданию с указанием номера тома (С I по III) и страницы.

<sup>30</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 35.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Григорьев Аполлон. Литературная критика. – М., 1967. – С. 86.

<sup>33</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 35–36.

<sup>34</sup> Венгров Н. Путь Александра Блока. – М., 1963. – С. 36.

<sup>35</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 36.

<sup>36</sup> Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889. – Ч. 2. – М., 1890. – С. 127–128.

- <sup>37</sup> Венгров Н. Путь Александра Блока. – М., 1963. – С. 55.
- <sup>38</sup> Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. – Л., 1929. – С. 517.
- <sup>39</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. – М.-Л., 1964. – С. 283.
- <sup>40</sup> Там же. – С. 295–296.
- <sup>41</sup> Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. (А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский). – М., 1991. – С. 11.
- <sup>42</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 34.
- <sup>43</sup> Там же. – С. 35.
- <sup>44</sup> Там же. – С. 34.
- <sup>45</sup> Там же. – С. 37.
- <sup>46</sup> Там же. – С. 29.
- <sup>47</sup> Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. (А. Блок, С. Есенин, В. Маяковский). – М., 1991. – С. 11.
- <sup>48</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 36.
- <sup>49</sup> Бухштаб Б. Я. А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. – Л., 1974. – С. 129.
- <sup>50</sup> Там же.
- <sup>51</sup> Некрасова Е. А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания. – М., 1991. – С. 24.
- <sup>52</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 36–37.
- <sup>53</sup> Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма. – Т. 6. – М.-Л., 1963. – С. 522.
- <sup>54</sup> Лотман Л. М. К вопросу об адаптации поэзии Фета художественным сознанием конца XIX – начала XX веков // Классическое наследие и современность. – Л., 1981. – С. 183.
- <sup>55</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 37.
- <sup>56</sup> Долгополов Л. К. Александр Блок. Личность и творчество. – Л., 1980. – С. 49.
- <sup>57</sup> Санктис Ф. Де. история итальянской литературы. – М., 1963. – С. 317.
- <sup>58</sup> Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 578.
- <sup>59</sup> Там же. – С. 579.
- <sup>60</sup> Максимов Д. Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока. Предварительные замечания // Ученые записки Тарт. ун-та. – № 459. Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. – Тарту, 1979. – С. 25.
- <sup>61</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л., 1981. – С. 51.
- <sup>62</sup> Там же. – С. 52.
- <sup>63</sup> Там же.
- <sup>64</sup> Там же. – С. 52–53.
- <sup>65</sup> Минц З. Г. «Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной Даме» А. А. Блока // Уч. зап. тарт. ун-та. – № 680. А. А. Блок и его окружение. Блоковский сб. VI. – Памяти Д. Е. Максимова. – Тарту., 1985. – С. 3–18.
- <sup>66</sup> Там же. – С. 18.
- <sup>67</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л., 1981. – С. 60.
- <sup>68</sup> Там же. – С. 61.
- <sup>69</sup> Садовской Б. Ледоход. Статьи и заметки. – Пг, 1916. – С. 69.
- <sup>70</sup> Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л., 1981. – С. 60–61.
- <sup>71</sup> Блок А. А. Записные книжки. – М., 1965. – С. 78–84.
- <sup>72</sup> Там же. – С. 86.
- <sup>73</sup> Там же.
- <sup>74</sup> Там же. – С. 90.
- <sup>75</sup> Воронова О. Е. Мифопоэтизм в художественной системе Фета // Филологические науки. – 1995. – № 3. – С. 23–31.

- <sup>76</sup> Козубовская Г. П. Миф в поэтическом мире А. Фета и А. Ахматовой // А. А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. Сб. науч. трудов. – Курск, 1994. – С. 51.
- <sup>77</sup> Фет А. А. Мои воспоминания. 1848–1889. – Ч. I. – М., 1890. – С. 378.
- <sup>78</sup> Козубовская Г. П. Миф в поэтическом мире А. Фета и А. Ахматовой // А. А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. Сб. науч. трудов. – Курск, 1994. – С. 51.
- <sup>79</sup> Фет А. А. О стихотворениях Тютчева // Фет А. А. Соч.: В 2-х т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 263.
- <sup>80</sup> Там же. – С. 264–265.
- <sup>81</sup> Козубовская Г. П. Миф в поэтическом мире А. Фета и А. Ахматовой // А. А. Фет. Проблемы изучения жизни и творчества. Сб. науч. трудов. – Курск, 1994. – С. 51.
- <sup>82</sup> Там же. – С. 55.
- <sup>83</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. – М., 1927. – С. 239.
- <sup>84</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 49.
- <sup>85</sup> Иванов Вяч. Родное и вселенское. Статьи. – М., 1994. – С. 78.
- <sup>86</sup> Там же. – С. 68–69.
- <sup>87</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 36.
- <sup>88</sup> Крохина Н. П. Мифопоэтизм А. Блока в контексте символистского мифомышления // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. – 1980 – Т. 49. – № 6. – С. 516.
- <sup>89</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 6. Проза 1918–1921. – М.-Л., 1962. – С. 385.
- <sup>90</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. 7. Автобиография. Дневники. – М.-Л., 1963. – С. 37.
- <sup>91</sup> Мирошникова О. В., Штерн М. С. «Вечерние огни» А. А. Фета и традиция «последних печен» в русской лирике второй половины XIX в. // А. А. Фет Традиции и проблемы изучения. – Курск, 1985. – С. 70.
- <sup>92</sup> Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. – М., 1980. – С. 108–109.
- <sup>93</sup> Лавров А. В. «Соловьиный сад» А. Блока. Литературные реминисценции и параллели // Биография и творчество в русской культуре начала XX в. Блоковский сборник IX: Памяти Д. Е. Максимова. – Тарту, 1991. – С. 84.
- <sup>94</sup> Крохина Н. П. Мифопоэтизм А. Блока в контексте символистского мифомышления // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. – 1980 – Т. 49. – № 6. – С. 524.
- <sup>95</sup> Фет А. А. Сочинения: В 2-х т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 157.
- <sup>96</sup> Максимов Д. Е., Приходько И. С. Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки. (К проблеме мифотворчества поэта) // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. – 1987 – Т. 46. – № 6. – С. 523.
- <sup>97</sup> Там же. – С. 528.
- <sup>98</sup> Горелов А. Гроза над соловьиным садом. Александр Блок. – Л., 1973. – С. 412.
- <sup>99</sup> Соловьев Б. Поэт и его подвиг. Творческий путь Александра Блока. – М., 1980. – С. 610–614.
- <sup>100</sup> Дербенев Г. И. Антиномия борьбы и покоя в поэзии Ал. Блока // Поэзия Ал. Блока и фольклорно-литературные традиции. – Омск, 1984. – С. 84–95.
- <sup>101</sup> Турков А. Александр Блок. – М., 1981. – С. 251–252.
- <sup>102</sup> Максимов Д. Е., Приходько И. С. Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки. (К проблеме мифотворчества поэта) // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. – 1987 – Т. 46. – № 6. – С. 510.
- <sup>103</sup> Авраменко А. П. А. Блок и русские поэты XIX века. – М., 1980. – С. 87–88.
- <sup>104</sup> Максимов Д. Е., Приходько И. С. Сюжет поэмы А. Блока «Соловьиный сад» и его истоки. (К проблеме мифотворчества поэта) // Известия АН СССР. Серия лит-ры и языка. – 1987 – Т. 46. – № 6. – С. 526.
- <sup>105</sup> Там же. – С. 527–528.
- <sup>106</sup> Там же. – С. 527.
- <sup>107</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8-ми т. – Т. I. Стихотворения. – М.-Л., 1960. – С. 332.

---

<sup>108</sup> Мандельштам О. Э. Слово и культура. О поэзии. Разговор о Данте. Статьи и рецензии. – М., 1987. – С. 70.